

**Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik  
des Dritten Reiches**

Vom Fachbereich für Geistes- und Erziehungswissenschaften  
der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig

zur Erlangung des Grades  
Doktorin / Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigte Dissertation

von Heike Hümme M.A.  
aus Salzgitter

Eingereicht am: 20.12.2004

Mündliche Prüfung am: 03.06.2005

Referent: Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke

Korreferent: Prof. Dr. Johannes Zahlten

Druckjahr: 2005

**Heike Hümme**

**Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik  
des Dritten Reiches**

Mein Dank gilt Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke, Prof. Dr. Zahlten, Dr. Anja Hesse und Michael Böhm sowie Freunden und Familie für Verständnis, Zuspruch, Rat und Tat.



## Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches

Eine Gesellschaft von Widerständlern, Opfern und Tätern? Oder: Von der Schwierigkeit im Umgang mit dem künstlerischen Erbe des Dritten Reiches Gegenstand und Schwerpunkt der Untersuchung	5
Kunst und Künstler in der Zeit des Dritten Reiches Überblick über die kunsthistorische Forschung	16

### *I. Kunst im Nationalsozialismus - Kunst im Konsens*

1.1. „Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission“ – Zur Bedeutung und Funktion von Kunst im Nationalsozialismus	28
1.2. Kunstideologische Grundlagen	32
1.3. Kunstpolitische Maßnahmen Die NS-Kunstpolitik kurz nach der Machtübernahme Innere Widersprüche: Die »Expressionismus-Debatte« 1933/34 Die ‚aktive‘ Kunstpolitik ab 1936	36
1.4. »Sie hatten 4 Jahre Zeit...« - Gelenkte Kunst – gewollte Anpassung	44

### *II. Bildhauer im Dritten Reich - Der stilistische Wandel in der Plastik seit 1933*

2.1. Vom Traditionalismus zum Heroismus: Plastik im Dritten Reich	49
2.2. Stil und Stilwandel: Bildhauer nach der »Machtergreifung«	58
2.2.1. Heroenkult im pseudoklassizistischen Gewand: Arno Breker Stationen eines Lebens Von Affirmation und Indoktrination: Wesen und Gehalt der Brekerschen Werke nach 1933 Das Jahr 1936 als Wendepunkt in Brekers Œuvre Arno Breker: Ein Künstler am Scheideweg	60
2.2.2. Appell und Mahnung: Georg Kolbe und die Denkmale zu Ehren der Gefallenen des Ersten Weltkrieges Georg Kolbe - Ein geschätzter Bildhauer vor, während und nach dem Nationalsozialismus Stilmerkmale seiner nach 1933 entstandenen Denkmalsplastik Von Kontinuitäten und Brüchen: Kolbes systemkonforme Gefallenenmale im Vergleich zu früheren Werken dieses Sujets Georg Kolbe - Zwischen Anbiederung und Ablehnung	96
2.2.3. Überlebensgroße Männerfantasien: Fritz Klimsch und die weibliche Aktplastik Fritz Klimsch – Vita Weibliche Aktplastik als Spiegel der nationalsozialistischen Vorlieben Klimschs weibliche NS-Plastik im Vergleich zum Frühwerk Von Kontinuität und Konzession	127

### *III. Maler im Dritten Reich - Der stilistische Wandel in der Malerei seit 1933*

3.1.	Von wirklichkeitsfernem Realismus und fortschrittlichem Rückschritt: Die Malerei des Dritten Reiches	156
3.2.	Stil und Stilwandel: Maler nach der NS-Machtübernahme	162
3.2.1.	Allegorien nationalsozialistischer Allmachtsfantasie: Werner Peiners historisierende Landschaftsmalerei Lebenswerk – Lebensstationen Werner Peiner - Der neusachliche NS-Staatmaler Peiners NS-Werke im Vergleich zu früheren, vor 1933 entstandenen Werken Kontinuität in der Anpassung	164
3.2.2.	Der ‚Fall Franz Radziwill‘: Magische Bilder des Krieges Vita Radziwill und seine »Passionsbilder der Erde« Radziwills Kriegsbilder - eingeschränkt systemkonform Von Konzessionen und Kontinuitäten: Radziwills vor und nach 1933 ent- standene Bilder des Krieges Das Dilemma zwischen den ‚Fronten‘: Ein Künstler zwischen Konformität und Konfrontation Der ‚Fall Radziwill‘	200

### *IV. Maler und Bildhauer im Dritten Reich: Zwischen Anpassung, Vereinnahmung und Opportunismus*

4.1.	Kontinuitäten und Widersprüche: Formen und Phasen stilistischer Anpassung in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches	236
4.2.	Von Kooperation und Kollaboration: Ursachen und Motive stilistischer Anpassung	247
4.3.	Folgen und Auswirkungen stilistischer Anpassung	253

### *V. Künstlerischer Opportunismus im Dritten Reich*

5.1.	Künstlerischer Opportunismus: Phänomen und Facetten Integrativer Opportunismus Optionaler Opportunismus Analektischer Opportunismus	257
5.2.	Von Integrität und Loyalität: Zur Beurteilung des künstlerischen Opportunismus Schlussbetrachtung und Resümee	265

### *VI. Zur politischen Verantwortung von Künstlern gestern und heute* Ausblick

278

Abbildungen  
Abbildungsverzeichnis und –nachweis  
Quellen- und Literaturverzeichnis

## **Eine Gesellschaft von Widerständlern, Opfern und Tätern? Oder: Von der Schwierigkeit im Umgang mit dem künstlerischen Erbe des Dritten Reiches**

### **Gegenstand und Schwerpunkt der Untersuchung**

Als am 30. Januar 1933 die Nationalsozialisten in Deutschland an die Macht kamen, bedeutete dies eine entscheidende Zäsur in der (deutschen) Geschichte, die sich auch in der Bildenden Kunst manifestierte. Ihr innenpolitischer Kurs der »nationalen Erhebung« richtete sich gegen politisch Andersdenkende und vor allem gegen die Juden, die sie für die angeblich in der Weimarer Republik herrschende Anarchie verantwortlich machten. Die »Systemzeit«, wie sie diese Zeit nannten<sup>1</sup>, trage nicht nur für die wirtschaftlichen und politischen Probleme der 1920er und 1930er Jahre, sondern, gemäß ihrer Auffassung von der Kunst als Spiegel ihrer Zeit und Umwelt, auch für die „Epoche kulturellen Niedergangs“<sup>2</sup> Verantwortung. Der Beginn der nationalsozialistischen Ära sollte daher das Ende der politischen Zerrissenheit und des „moralischen Verfalls“<sup>3</sup> der Bevölkerung der Nachkriegszeit im Allgemeinen markieren, weshalb neben der Zerschlagung der demokratischen Strukturen als ihr vorrangigstes Ziel auch die „restlose Ausmerzung“ der künstlerischen Avantgarde als kulturpolitische Notwendigkeit galt.<sup>4</sup>

Bekanntermaßen gehört der Nationalsozialismus zu den historisch am gründlichsten aufgearbeiteten Epochen deutscher Geschichte und die einleitend skizzierten Erkenntnisse mittlerweile zu Gemeinplätzen eines jeden Bürgers. Auch verdrängte die Erforschung des NS-Machthapparates und die Aufklärung über seine hierarchischen Strukturen die in der unmittelbaren Nachkriegszeit geprägte Überzeugung vom Dritten Reich als einem totalitären, monokratischen Staat: Hitler gilt heute keineswegs mehr als Dämon, allmächtiger Diktator oder als alleiniger Despot des Dritten Reiches, der alleinverantwortlich ist für die NS-Gewaltherrschaft und ihr bis dorthin unverstellbares Ausmaß an Gräueltaten; ebenso wenig gilt der Nationalsozialismus heute noch als ‚Entgleisung‘ oder wird als ‚Krankheit‘ betrachtet, die Deutschland befallen hatte.<sup>5</sup> Mag das Bemühen unmittelbar nach 1945, durch die Überzeichnung Hitlers’ Bedeutung und durch die breite Erörterung der Unterdrückung von Minderheiten die Eigenverantwortung der Mehrheit zu reduzieren, sogar auszuschließen, angesichts der Katastrophe und seiner Folgewirkungen auch verständlich sein, es ist heute nicht mehr haltbar.<sup>6</sup> Im Gegenteil, spätestens seit den 1960er/

---

<sup>1</sup> Z.B. Dresler, 1938, S. 50

<sup>2</sup> Zitat Hansen, 1942, S. 24

<sup>3</sup> Zitat Dresler, 1938, S. 3

<sup>4</sup> Zitat Hansen, 1942, S. 15

<sup>5</sup> Zu dem als *Intentionalismus* bezeichneten Forschungsansatz siehe Kershaw, 2002, S. 20f./114ff. Zur Problematik Hitlers als „mephistophelischer Gestalt“ im Bereich Kultur siehe u.a. Richard, 1982, S. 78f.

<sup>6</sup> Schäfer, 1982, S. 114, deutete darüber hinaus auch die überproportionierte Behandlung des Widerstandes als ein Beleg des „gelähmten Bewußtseins“ der Nachkriegsgesellschaft.

70er Jahren und der in dieser Zeit gereiften Erkenntnis ‚chaotischer‘ Herrschaftsstrukturen im Dritten Reich ist bekannt<sup>7</sup>, dass der demokratisch legalisierte Reichskanzler Adolf Hitler sich über die Anfänge der »Gleichschaltung« hinaus auf die deutsche Bevölkerung stützen konnte: Sei es aus Überzeugung, Loyalität, Karriere- oder Geltungssucht, etc., unzählige Helfer und Helfershelfer, seien es Persönlichkeiten in Amt und Würde, wie Joseph Goebbels oder Hermann Göring, oder auch nur der Nachbar von nebenan, der die Augen vor der Deportation einer jüdischen Familie verschloss, halfen, diese sehr spezielle Herrschaftsform über Jahre hinweg zu legitimieren, aufrecht zu erhalten.<sup>8</sup>

Begriffe, wie ‚Kollektivschuld‘ als einem, von den Alliierten nach 1945 geprägten Ausdruck zur Beschreibung der Täterschaft eines jeden Deutschen<sup>9</sup>, oder ‚Glück der späten Geburt‘<sup>10</sup>, letztlich als Mahnung an die Nachfolgeneration zu verstehen, nicht den moralischen Zeigefinger gegen die ehemals in der NS-Zeit Lebenden zu erheben, aber auch die von Martin Broszat geforderte „Historisierung“ des Nationalsozialismus<sup>11</sup>, der ‚Historiker-Streit‘ von 1986, der um die Frage nach der Einzigartigkeit des deutschen Faschismus entbrannte, sowie die Debatte, die das 1996 in New York erschienene, alsbald ins Deutsche übersetzte Buch »Hitler’s Willing Executioners/Hitlers willige Vollstrecker« von Daniel Goldhagen entfachte<sup>12</sup>, markieren Phasen der Aufarbeitung deutscher Vergangenheit und Schuldbewältigung - und sind gleichermaßen Synonyme für Ohnmacht und Scham, für Verdrängung und Verharmlosung, Arroganz und Pauschalisierung, zugleich aber auch für das dringende Gebot der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit.

---

<sup>7</sup> Insbesondere Broszat, *Staat Hitlers* 1992 (1. Auflage 1969), zeigte die Zersplitterung des NS-Machthapparates und die Komplizenschaft vieler Gruppierungen auf. Er gilt bekanntlich als einer der bedeutendsten Historiker des *strukturalistischen/revisionistischen* Forschungsansatzes, der der Theorie des autoritären Hitlerstaates das polykratische „Führerchaos“ entgegenstellte.

<sup>8</sup> Erst kürzlich erinnerte Gellately, 2002, S. 9, daran, dass es entgegen tradierter Meinung keineswegs so gewesen sei, dass die Deutschen nur das ‚Gute‘ akzeptiert, das ihnen der Nationalsozialismus bescherte, das institutionalisierte ‚Böse‘ dagegen abgelehnt hätten. Vielmehr sei es Hitler und mit ihm der NS-Führungselite gelungen, sich auf eine besondere Art und Weise die Zustimmung und Unterstützung der Mehrheit der Bürger zu sichern.

<sup>9</sup> Siehe hierzu u.a. Axel Eggebrecht: Interview mit einem Zeitzeugen, in: Poley, 1991, S. 345ff.

<sup>10</sup> Dieser vom ehemaligen Bundeskanzler Helmut Kohl stammende Ausdruck, so Werner Schmalenbach: Die kollektive Schuld. In: *Die Zeit* vom 17. Oktober 1986, abgedr. bei Staack, 1988, S.24ff., impliziere, dass die Älteren das „Pech der frühen Geburt“ besäßen, womit verharmlost werde, was sie in der NS-Zeit durchgemacht hätten. Schmalenbachs Reaktion ist insofern interessant, als dass sie Ausdruck der Rechtfertigung einer ganzen Generation ist, die nach 1945 jeglichen Gedanken an Reue oder gar das Eingeständnis eigener Teilschuld weit von sich wies und dabei übersah, dass sie mit solchen Äußerungen die NS-Vorgehensweise gegen die proklamierten ‚Feinde‘ bagatellisierte. Siehe hierzu auch Wenk, *Hinwegsehen* 1988, S. 27, die allerdings Kohl mit den Worten „Gnade der späten Geburt“ zitierte und darauf hinwies, dass Gnade zu fordern, Schuld voraussetze, so dass man erstere nötig habe.

<sup>11</sup> Broszat, *Plädoyer* 1985, S. 373-386 und ders.: *Nach Hitler* 1988. Broszat entfachte eine hitzige Debatte mit seiner Forderung nach ‚Normalisierung‘ der Betrachtung des Nationalsozialismus: Wie jede andere historische Epoche solle er mit gebotener Sensibilität ob der politisch-moralischen Brisanz, doch mit differenzierender Erklärung des NS-Systems und seiner Verbrechen unter Einbeziehung der Geschichte der deutschen Gesellschaft untersucht werden. Kritik ertete er insbesondere von jüdischer Seite, u.a. von Saul Friedländer, der darin eine Gefahr der Relativierung und Beschönigung des Holocaustes sah. Zum historisierenden Ansatz und der anschließenden Kontroverse siehe Kershaw, 2002, S. 332ff.

<sup>12</sup> Siehe hierzu u.a. Dieter Pohl: *Die Holocaust-Forschung und Goldhagens Thesen*. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 45. Jg., Heft 1, 1997, S. 1-49; resümierend auch Kershaw, 2002, S. 379ff.

Vor dem Hintergrund der allgemeinen Forschungslage und ihres erheblichen Umfangs an Literatur zu speziellen Themengebieten und Fragestellungen muss sich die kunsthistorische Forschung den Vorwurf gefallen lassen, noch immer recht einseitig zu sein: Im Vordergrund stand und steht die Beschäftigung mit der »entarteten« Kunst, so als gelte es, Kunst und Künstler nachträglich von der Diffamierung im Dritten Reich »reinzuwaschen«.<sup>13</sup> Angesichts der unbestreitbar maßlosen Verfehlungen fühlte man sich zur »Ehrenrettung«<sup>14</sup> der Avantgarde verpflichtet, die mit der ersten *documenta* 1955 in Kassel einsetzte und mit der Rekonstruktion der 1937 in München gezeigten Schau »Entartete Kunst« in Berlin 1992 vorerst ihren Gipfel erreichte. Im Eifer der Wiedergutmachung, die u.a. von Seiten ehemals involvierter Kunsthistoriker forciert wurde<sup>15</sup>, erteilte man vielen Künstlern Generalabsolution und bedachte sie mit dem seither nahezu unanfechtbaren Titel »Opfer«. Zu Opfern wurden viele, zu viele. Art und Umfang der Untersuchungen zur Kunst im Dritten Reich suggerieren geradezu, die Künstlerschaft in der Zeit des Nationalsozialismus habe zum größten Teil aus Opfern der NS-Kunstdoktrin bestanden – und aus einer beinahe eben so hohen Anzahl an *passiven* wie *aktiven* Widerständlern gegen die NS-Gewaltherrschaft.<sup>16</sup> Als solche bezeichnete man beispielsweise die *inneren* bzw. die *äußeren* Emigranten, wobei letztere wiederum zu »geborenen, existenziellen Antifaschisten«<sup>17</sup> mystifiziert wurden.

Dagegen wurden und werden die im NS-Staat hohes Ansehen genießenden Künstler von der kunsthistorischen Forschung weithin geschmäht; ihre Kunst bagatellisiert. Zwar leistete die Forschung in den vergangenen zehn Jahren diesbezüglich Beachtliches und versuchte Versäumtes aufzuarbeiten, doch herrscht noch immer die Auffassung vor, es handele sich um »Un-Kunst«, die es mit Missachtung, Geringschätzung und Polemik posthum zu bestrafen gilt.<sup>18</sup> Eine wissenschaftliche, sprich objektive Auseinandersetzung mit Kunst und Künstlern der Jahre 1933-1945, scheint aufgrund der diesem Thema innewohnenden Brisanz kaum möglich: Noch immer wird der Bürger im Urteil für unmündig

---

<sup>13</sup> Schon 1989 bemängelte Hinz, 50 Jahre danach 1989, S.115ff., die beinahe ausschließliche Beschäftigung der kunsthistorischen Forschung mit der »entarteten« Kunst, die, obwohl nur ein Teil der NS-Gesamtstrategie, geradezu verabsolutiert werde.

<sup>14</sup> Hüneke, 1978, sowie Betthausen, 1990, S. 304, verwendeten diesen Begriff dagegen speziell für die Liberalisierungsversuche namhafter Kunsthistoriker, die während der »Expressionismus-Debatte« 1933/34, unter Verkenennung der NS-Ziele, versuchten, den Expressionismus als staatskonforme Kunst zu etablieren.

<sup>15</sup> Z.B. trat Werner Haftmann, ehemals Autor der Zeitschrift »Kunst der Nation« des NSD-Studentenbundes, nach 1945 mit Publikationen, wie »Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus. Köln 1986«, an die Öffentlichkeit. Zu dieser Problematik siehe u.a. Gillen, 1999, S. 21ff.; Germer, 1990, speziell S. 38f.

<sup>16</sup> Für Kershaw, 2002, S. 284/328, besaß die Widerstandsforschung, insbesondere die der Nachkriegszeit, daher zu Recht eine zweifellos »politische Funktion als Legitimationsbasis für die Bundesrepublik«; doch müsse das Fazit der Beschäftigung mit der Auflehnung gegen das NS-Regime sein, dass »Dissens, Opposition und Widerstand nicht losgelöst von Konsens, Zustimmung und Kollaboration« behandelt werden können.

<sup>17</sup> Zitat Haftmann, 1986, S. 18

<sup>18</sup> Zur Problematik der Bezeichnung der NS-Kunst als »Un-Kunst«/»Nicht-Kunst« siehe vor allem den nachfolgenden Überblick über den kunsthistorischen Forschungsstand.

erklärt<sup>19</sup>, ihm eine selbstbewusste Auseinandersetzung mit der Kunst dieser Ära entweder durch die Magazinierung überlieferter Werke grundsätzlich verwehrt<sup>20</sup> oder ihm die politisch korrekte Sichtweise auf eben diese, u.a. aus Furcht vor einer Auratisierung derselben, in didaktisch zweifelhafter Art und Weise aufgezwungen.<sup>21</sup> Zu Recht kritisiert wurde daher u.a. auch die 1999 in Weimar veranstaltete dreiteilige Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* anlässlich des europäischen Kulturhauptstadtjahres: Der erste Teil präsentierte Werke der Klassischen Moderne, darunter zahlreiche von später im Nationalsozialismus verfeimten Künstlern, der zweite stellte von Hitler höchstpersönlich erworbene Kunstwerke vor und der dritte Teilbereich war der offiziellen wie inoffiziellen Kunst der DDR vorbehalten.<sup>22</sup> Der Aufschrei der Kollegen und Medien war groß – über die inakzeptable Präsentation der DDR-Kunst, die teilweise ohne Rahmen gehängt, teilweise an die bloßen Wände gestellt wurde.<sup>23</sup> Angesichts dieses respektlosen Umganges mit Kunst, der zuvor Präsentationen von NS-Kunstwerken vorbehalten gewesen war und der sich, so glaubte man irrtümlich, seit der NS-Ausstellung »Entartete Kunst« verbiete, bemerkte kaum jemand den neuartig-generösen Umgang mit den NS-Kunstwerken: Ohne Kommentare – weder politisch-neutraler noch polemischer Art – gehängt, sollte der Rezipient sich sein eigenes Urteil bilden. Nur: Die Auswahl der Bildwerke konterkarierte dieses Anliegen, da keineswegs ein repräsentativer Querschnitt der NS-Kunstproduktion gezeigt wurde und somit wiederum der Betrachter indirekt, doch vorsätzlich in seinem Urteil gelenkt werden sollte - und wurde.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Vgl. Werner Hofmann: Plädoyer für den mündigen Bürger. In: *Die Zeit*, 17. Oktober 1987, abgedr. bei Staack, 1988, S. 26-30

<sup>20</sup> Die an die Bundesrepublik zurückgegebenen, ehemals von den Alliierten beschlagnahmten Werke (insgesamt 6255) werden bis heute als so genannte »German War Art Collection« im Armeemuseum in Ingolstadt aufbewahrt. Ca. 300 Werke eindeutig propagandistischen Inhalts verblieben in den USA. Weitere 705 Werke – Ankäufe der Reichskanzlei auf den GDK 1937 bis 1944 - befanden sich seit 1963 im Münchner Hauptzollamt und wurden 1998 als Sammlung »Haus der Deutschen Kunst« unter die Zuständigkeit des Deutschen Historischen Museums Berlin gestellt. Selten öffentlich ausgestellt, sind sie lediglich einem wissenschaftlichen Publikum zugänglich. Siehe hierzu Monika Flacke (Hg.): *Bilder aus NS-Reichsbesitz. Ankäufe aus den »Großen Deutschen Kunstausstellungen«*, CD-ROM 1999; Preiß, 1999, S. 407; Backes, 1988, S. 195.

<sup>21</sup> Z.B. bezeichnete Staack, 1988, S. 7, es als eine „Ehre der bildenden Kunst“, dass Künstlern, wie Arno Breker, der Eingang in das öffentliche Ausstellungswesen bislang vorenthalten geblieben sei. Im Ausstellungskatalog „Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts“ (Hg.: Brockhaus/Rodiek, Duisburg 1986), wurde der weiblichen Plastik des Dritten Reiches zwar ein eigenes Kapitel (Antje Fleischmann) gewidmet, doch aus „Qualitätsgründen“ auf Abbildungen verzichtet. Zuvor hatte Tilman Osterwold, der 1975 die Ausstellung *Kunst im Dritten Reich* vom Frankfurter Kunstverein übernahm und – im Gegensatz zu Frankfurt – nicht komplett auf die Präsentation von Originalen verzichtete, NS-Kunstwerke magazinartig auf den Boden gestellt, um jegliche museale Wirkung zu vermeiden; Osterwold: *Zwischen Empörung und Beleidigung*. In: Staack, 1988, S. 100

<sup>22</sup> Rolf Bothe/Thomas Föhl (Hg.): *Aufstieg und Fall der Moderne*. Ostfildern-Ruit 1999

<sup>23</sup> An dieser Stelle sei nur auf den Brief vom 15. Juni 1999 von Prof. Dr. Michael Schwarz in seiner Funktion als damaliger Sprecher der Präsidentin, Präsidenten und Rektoren deutscher Kunsthochschulen an Prof. Dr. Rolf Bothe/ Direktor der Kunstsammlungen zu Weimar und Mitinitiator der Ausstellung verwiesen. Schwarz kritisierte den dritten Teilbereich der Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne: Die Kunst der DDR«, der „schlecht recherchiert, fahrlässig in eine Nähe zur Kunst des Nationalsozialismus gebracht und denunziatorisch gehängt“ worden sei. Für Auskunft und Einsicht in dieses Dokument sei ihm ausdrücklich gedankt.

<sup>24</sup> Siehe hierzu insbesondere Christian Fuhrmeister: »Die Kunst dem Volke?« - Die Ausstellung von NS-Malerei in Weimar 1999. In: *kritische berichte* Heft 3, Jg. 27, 1999, S. 76-81

Dies erklärt, weshalb auch das Thema ‚Opportunismus in der Kunst‘/‚Künstlerischer Opportunismus im Dritten Reich‘ von der Forschung bis heute stets nur am Rande Erwähnung fand, obwohl von Anpassung an die staatliche NS-Kunstdoktrin bereits sehr früh gesprochen wurde: Beispielsweise widmete Franz Roh 1962 ein zehnteiliges Kapitel „Schwankenden“ und „Mitläufern“, nannte jedoch außer Wilhelm Pinder als Kunsthistoriker lediglich Literaten, etc..<sup>25</sup> Es dominierten Allgemeinplätze und Unverbindlichkeiten. Tatsächlich existiert bislang keine phänomenologisch oder empirisch noch stilistisch orientierte kunsthistorische Opportunismusforschung. Zwar regten ‚Historiker-Streit‘ und ‚Goldhagen-Debatte‘ eine öffentliche Diskussion über die Verstrickungen der Bürger in die NS-Machenschaften erneut an, doch blieben Synergieeffekte zwischen Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung weitgehend aus. Im Gegensatz zur Historiographie, die mit Begriffen, wie Konsens, Zustimmung und Kollaboration, die Nuancierungen der systemkonformen Aktivitäten zu umschreiben sucht, verwendet die kunsthistorische Forschung noch immer gern solch vage Formulierungen, wie z.B. ‚zwischen Widerstand und Anpassung‘ oder ‚zwischen Revolution und Reaktion‘.<sup>26</sup> Allein der Versuch, das schablonenhafte Schwarz-Weiß-Denken von Tätern und Opfern zu durchbrechen, so scheint es, führt zu hitzigen Reaktionen - wie im Vorfeld dieser Studie geschehen. Während in anderen Bereichen längst ausgesprochen, analysiert und dokumentiert wurde<sup>27</sup>, dass die Kategorisierung ‚Freund/ Feind‘ nicht haltbar ist, dass es sich bei dem Gros der Bevölkerung weder um überzeugte ‚Nazis‘ noch um Opfer oder gar Widerständler des Nationalsozialismus, sondern vielmehr um ‚Mitläufer‘ und Opportunisten handelte, lässt sich die Bildende Kunst betreffend noch immer eine erstaunliche Scheu ausmachen, offen auszusprechen, was längst im Unterbewusstsein verankert sein dürfte: Die Erkenntnis, dass es neben Nazi-Künstlern, »Entarteten« und solchen, die verdrängten oder auf bessere Zeiten warteten, eben auch solche gab, die sich den kunstpölitisch veränderten Rahmenbedingungen und neuformulierten staatlichen Ansprüchen an die Kunst wohlkalkuliert anzupassen sowie die eigenen künstlerischen Ideale aufzugeben bereit waren. Die Begründung hierfür scheint erschreckend simpel: Opportunistisches Verhalten von Künstlern widerspricht der gegenwärtigen, mystischen Verklärung von einer autonomen, nur der Freiheit obliegenden Kunst bzw. ihrer Urheber – eine kunstwissenschaftliche Konstante, die sich letztlich erst als Reaktion auf den Rückzug der Künstler aus der Politik nach 1945 in Anbetracht von Art und Ausmaß ihrer Inanspruchnahme im Dritten Reich im

---

<sup>25</sup> Franz Roh: „Entartete Kunst“. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962, S. 104ff.

<sup>26</sup> Schon Mittag, Antikenbezüge 2001, S. 246, kritisierte diese geläufigen Wortpaare, die die „Bandbreite des Machens und Mitmachens“ beschönigten.

<sup>27</sup> Spontan fallen hier Gustav Gründgens im Bereich Schauspielerei oder Gottfried Benn im Bereich Literatur ein. Zur zwielichtigen Haltung Benns in der Zeit des Dritten Reiches siehe z.B. Clair, 1998, S. 48f.

Bewusstsein der kunsthistorischen Forschung manifestierte. Den Vorwurf der Einfalt<sup>28</sup> beharrlich ignorierend, bezichtigte sie zwar vereinzelt Künstler ihrer Gradwanderung von Vertretern der Avantgarde hin zu zweifelhaften Politagitatoren, worunter z.B. die NSDAP-Parteimitglieder Emil Nolde oder Alexander Kanoldt fallen, doch stieß das Phänomen des künstlerischen Opportunismus und seiner Folgen auf Desinteresse, gar auf Negation. Eine der Ursachen dürfte die erwähnte Schmähung der NS-Kunst als ‚Un-Kunst‘ und die Betrachtung der im Dritten Reich Aktiven als ‚Unkünstler‘ sein: Indem man der Kunst des Dritten Reiches jegliche Relevanz abspricht, negiert man ihre kunsthistorische Verwurzelung, beharrt, trotz längst nachgewiesener Kontinuität, auf einem abrupten Bruch in der künstlerischen Entwicklung nach 1933. Die relativ leichte Verführbarkeit von Künstlern – wie der Bürger im Allgemeinen – angesichts des umfangreichen Maßnahmenkataloges drohender Repressalien bei nur geringer Kooperation mit dem NS-System wird ausgeblendet, de facto für unmöglich erachtet – obwohl die NS-Gewaltherrschaft opportunistisches Verhalten mehr als andere Zeiten herausgefordert haben dürfte und Opportunismus als solcher ein ubiquitäres Phänomen ist, unabhängig von Zeiten und politischen Verhältnissen.<sup>29</sup>

Um Missverständnisse zu vermeiden, bedarf der Begriff des künstlerischen Opportunismus, wie ich ihn im Rahmen meiner Untersuchung diskutiere, der näheren Definition: Versteht man unter Opportunismus im Allgemeinen die bedingungslose Anpassung des Einzelnen an die jeweiligen Herrschafts- und Einflussverhältnisse entgegen eigener ethischer Grundsätze und Überzeugungen, allein um der Gunst des Augenblicks und um des eigenen Vorteils willen<sup>30</sup>, so verweist der Begriff »künstlerischer« Opportunismus zum einen ganz allgemein auf opportunistisches Verhalten von Künstlern.<sup>31</sup> Zum anderen bezeichnet er speziell eine nachweisbare, stilistische Anpassung, in diesem Fall an die im Nationalsozialismus neuformulierten Bedingungen an die Bildende Kunst, die zwar den eigenen Maximen der Künstler zuwider lief, ihnen aber in zu benennender Art und Weise von Nutzen war.

Mittelpunkt bzw. Ziel meines Forschungsvorhabens ist es daher, die Existenz des künstlerischen Opportunismus‘ zu belegen, seine unterschiedlichen Erscheinungsformen zu benennen, die Ursachen bzw. Motive der Künstler zu ergründen sowie nach ihrer grundsätzlichen politischen Verantwortung gegenüber ihrer Kunst und der Gesellschaft zu

---

<sup>28</sup> Beaucamp, 1998, S. 83, sprach von einem „seltsamen Beigeschmack“ angesichts des Umgangs der west-deutschen Nachkriegsöffentlichkeit mit dieser „anderen Kultur“.

<sup>29</sup> Vgl. Bajohr, 2001, S. 7/189, der mit Blick auf die gängige Praxis von Patronage, Nepotismus, Kameraderie und systematischer Protektion als einer Grundlage der „politischen Ökonomie“ der NS-Bewegung sprach.

<sup>30</sup> So die gängige, in jedem besseren Lexikon zu findende Definition: z.B. dtv-Brockhaus-Lexikon, Band 13, München 1989, S. 213. Vgl. u.a. Klaus Hillmann: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1994, S. 634; Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, Hg.: Manfred Buhr/Georg Klaus, Band 2, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 809

<sup>31</sup> Mittag, Ohn' Ursach 1999, S. 294, betonte seinerseits, dass es sich um ein „rein äußerlich angepasstes Verhalten“ handele, nicht auch um einen „Wandel der inneren Einstellung“.



fragen. Den künstlerischen Opportunisten par excellence wird es mit Sicherheit nicht geben, der sich z.B. radikal von der Abstraktion zur figürlich-gegenständlichen Darstellungsweise hinreißen ließ, da u.a. abstrakt arbeitende Künstler im Dritten Reich als Feindbild gebraucht wurden und sich ihnen demgemäß nicht die Möglichkeit opportunistischen Handelns bot. Doch gilt es, diffizilere Formen stilistischen Konformitätsstrebens, die kalkulierte Mäßigung ehemals avantgardistischer Arbeitsweisen, mit Blick auf die Vita der Betroffenen und den künstlerischen Kontext im Bewusstsein der gebotenen Sensibilität zu beschreiben und zu bewerten. Nicht die verbalen Indizien des Opportunisten, sondern die stilistischen, d.h. die formalen und intentionalen Veränderungen in den jeweiligen künstlerischen Œuvren stehen dabei im Vordergrund.

Darüber hinaus interessiert mich, welche Umstände sie hierzu trieben, was sie blind machte, zu erkennen, dass es im Dritten Reich keine Trennungslinie zwischen Kunst und Politik gab. Es muss nicht betont werden, dass es nicht um eine nachträgliche Anprangerung der beispielhaft Gewählten geht, ihnen weder ihr Verhalten vorgeworfen noch in Einzelfällen ihre Verdienste geschmälert werden sollen. Doch dürfen aus falsch verstandener Rücksichtnahme nicht Beobachtungen unausgesprochen bleiben, nur weil Kooperation und Kollaboration angesichts des resoluten NS-Regimes nachvollziehbare menschliche Verhaltensweisen sind. Denn unbestritten ist: Man unterschied im Dritten Reich zwischen »arteigenen« und »entarteten« Künstlern, zwischen systemkonformen und –nonkonformen Kunstwerken. Die Repressalien, die im Fall des Missfallens von staatlicher Seite drohten, waren für jedermann gleich – auch gleichermaßen bekannt. Maler und Bildhauer, die die offizielle Wertschätzung genossen, unterstützten direkt oder indirekt, gewollt oder ungewollt, aber keineswegs unbewusst das NS-Regime und damit die gegen missliebige Künstler geübte Praxis der Diffamierung und Verfolgung.

Eine Studie zum künstlerischen Opportunismus rückt demnach einen speziellen Kreis von Künstlern ins Blickfeld: diejenigen, die aus karriereorientierten Gründen, aus Existenzängsten oder, ganz allgemein, aus dem für sie unerträglich lastenden Druck von außen ihre künstlerischen Ideale verleumdeten. Dass es oftmals auch diejenigen sind, die nach 1945 behaupteten, sie hätten von den Gräueltaten nichts gewusst, sie hätten innerlich voller Abkehr der NS-Ideologie gegenübergestanden und hätten stets nur im ‚Dienst der Schönheit‘ gehandelt, ist bezeichnend, lastete auf ihnen doch nach 1945 der Druck, sich für ihre systemkonformen Werke, gegebenenfalls ihren Sonderstatus rechtfertigen zu müssen. Doch steht nicht die Wahrhaftigkeit ihrer verbalen Äußerungen zur Diskussion, sondern ihr künstlerischer Nachlass als untrügerisches Zeugnis ihres Opportunismus'. Die Schwierigkeit liegt dabei zweifelsohne im Nachweis ihres kalkulierten Handelns entgegen eigener Überzeugung, die die Unterscheidung zwischen so genannten Mitläufern und Opportunisten ausmacht.

Wie ein roter Faden werden sich daher folgende Fragen durch meine Untersuchung des künstlerischen Opportunismus ziehen:

- Gibt es das Phänomen des künstlerischen Opportunismus im eingangs definierten Sinn und wenn ja, lassen sich interne Abstufungen, unterschiedliche Grade dieser Kollaboration erkennen?
- Welche stilistischen Kriterien galt es von Seiten der Künstler zu erfüllen, um der drohenden Diffamierung als »entartet« zu entgehen oder zumindest ihren Werken den seriösen, geduldeten Anschein von Systemkonformität zu verleihen?
- Welcher Künstlertyp bzw. welcher Charakter neigt zu diesem Verhalten?
- Unterscheiden sich die Anpassungskriterien bezüglich Bildhauerei und Malerei?
- Welche Motive und Beweggründe führten Künstler dazu, sowohl ihre künstlerischen Ideale als auch ihre politische Unabhängigkeit aufzugeben und sich stattdessen in den Dienst einer Staatsmacht zu stellen?
- Wie entschuldigten oder rechtfertigten Künstler im Nachhinein ihr Verhalten? In welcher Rolle sahen sie sich: in der des Täters oder des Opfers?

Meine Thesen: Erstens: Die in sich zutiefst widersprüchliche NS-Kunstpolitik, die sich durch vielfach überschneidende Kompetenzen und Rivalitäten innerhalb der Führungselite und durch selbstherrliches Mäzenatentum im Bereich Bildende Kunst auszeichnete, begünstigte den Aufstieg von künstlerischen Opportunisten, forcierte die Anbiederung willfähriger Künstlerpersönlichkeiten und damit die stilistische Anpassung an die oktroyierten Kunstideale. Anders formuliert: Die rassistische NS-Kunstideologie und NS-Kunstpolitik erwiesen sich als Wegbereiter des künstlerischen Opportunismus. Zweitens: Derart willige Künstler waren geradezu prädestiniert – durch ihre Flexibilität, Skrupellosigkeit und Gier – im Dritten Reich Karriere zu machen. Drittens: Als ‚Künstler ohne Gewissen und Überzeugung‘ prägten sie maßgeblich das Bild der NS-Kunst.

Wichtigkeit und Relevanz einer solchen Untersuchung stehen außer Frage: Zum einen wird erstmals unter dieser Maxime der Blick auf Bildende Künstler gerichtet, die sich ihre Wertschätzung durch eine systemkonforme, überaus eigennützige Verhaltensweise sicherten, und damit auf Personen, die sich im Spannungsfeld zwischen Opfern und Tätern bewegten. Als solche verstehe ich die vorliegende Untersuchung als eine Art repräsentative Studie: Als Studie, da sie sich auf eine Epoche konzentriert, d.h. keinen Anspruch auf Vollständigkeit im Sinne einer enzyklopädischen Darstellung erhebt, und somit dem Phänomen, dass sich zweifellos zu anderen Zeiten und Epochen finden ließe, nur bedingt gerecht zu werden vermag; als repräsentativ, da sich die erarbeiteten, begrifflich-schematischen Kategorien des künstlerischen Opportunismus auf andere Zeiträume übertragen und/oder sich je nach Bedarf spezifizieren und erweitern lassen.

Zum anderen leistet diese Untersuchung einen Beitrag zur Dokumentation der Auswirkungen staatlicher Lenkung auf die Bildende Kunst, gilt es doch erstmals zu belegen, dass sie als Motor kalkulierter Unterordnung diene und zudem stilistische Besonderheiten nach sich zu ziehen vermochte. Dies wiederum in der Absicht, die beschriebene Lücke der kunsthistorischen Forschung zu Kunst und Künstler in der Zeit zwischen 1933 bis 1945 zu schließen, der Tabuisierung eines zweifellos schmerzlichen Kapitels deutscher (Kunst-)Geschichte Einhalt zu gebieten und einen Beitrag zu einer differenzierteren Diskussion über Opfer und Täter des Dritten Reiches zu leisten.

Aufgrund der Fülle an Forschungsmaterial erschien eine Eingrenzung des Themas darüber hinaus sinnvoll und unausweichlich. So erfolgt die Darstellung und Charakterisierung dieses Phänomens anhand exemplarisch ausgewählter Künstlerpersönlichkeiten und Werke aus den Gattungen Malerei und Plastik. Die Architektur bleibt ausgespart, besitzt sie doch aufgrund ihres stadtbildprägenden Charakters einen gänzlich anderen propagandistischen Stellenwert.<sup>32</sup> Sie erfordert eine eigene Untersuchung und wird in diesem Rahmen nur in ihrer Funktion als ausgewiesener Standort zahlreicher in Auftrag gegebener Gemälde und Plastiken berücksichtigt.<sup>33</sup>

Im Zentrum der Diskussion stehen fünf Künstler der Gattungen Malerei und Plastik: Vier von ihnen - die Bildhauer Arno Breker, Georg Kolbe und Fritz Klimsch sowie der Maler Werner Peiner - bereits in der Weimarer Republik außerordentlich geschätzt oder durch ihr vielversprechendes Talent hoch gelobt, avancierten schließlich zur künstlerischen Elite des Dritten Reiches. Vertreten auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« [GDK] in München oder mit Auszeichnungen und Aufträgen von Seiten des NS-Staates dekoriert und protegiert, genoss ihre, zunehmend zur reinen Politpropaganda degradierte Kunst die hohe Wertschätzung der NS-Machthaber und – im Gegensatz zu den als »entartet« diffamierten Künstlern – konnten ihre Protagonisten ihrer Arbeit mehr als ungehindert nachgehen. Ihnen steht als Sonderfall der Maler Franz Radziwill gegenüber, der trotz angestrebter Versuche, die NS-Machthaber von seiner ‚Linientreue‘ zu überzeugen, von

---

<sup>32</sup> Als stadtbildbeherrschende und –prägende Gattung prädestiniert für die Repräsentation staatlicher Macht, wurde ihr im Dritten Reich zweifellos die größte Bedeutung beigemessen. Ihrer bemächtigten sich von jeher besonders totalitäre Staatsformen, da sie die immensen Produktionskosten aufzubringen vermochten und den öffentlichen Raumanspruch gewährleisten konnten; vgl. z.B. Damus, 1978, S. 111f. Die Forschung sprach daher von einem „Überwältigungsvorsprung“ (v. Beyme, 1998, S. 55) gegenüber Malerei und Plastik, verwies gleichzeitig aber auch auf ihre funktionale Abhängigkeit sowie auf das fehlende, narrative Element der Architektur, durch das sie weitaus schwieriger Inhalte zu transportieren vermag.

<sup>33</sup> Im Dritten Reich erfüllte Architektur ganz unterschiedliche Funktionen: Diente vor allem die monumentalistische Staats- und Parteiarchitektur, die bis heute vielerorts von dem Allmachtsanspruch des Dritten Reiches kündet, als Symbol des »neuen« Deutschlands und damit der Visualisierung der NS-Herrschaft, so knüpfte man z.B. im Wohnungsbau an den so genannten »Heimatschutzstil« an und spekulierte auf dessen identitätsstiftende Wirkung bei der Bevölkerung. Eine gewisse stilistische Kontinuität dokumentiert darüber hinaus die Orientierung des NS-Industriebaus an den, verstärkt auf Wirtschaftlichkeit ausgerichteten Formen des sachlichen Baustil der 1920er Jahre. So koexistierten sehr unterschiedliche architektonische Formen im Dritten Reich, die jedoch den grundsätzlichen NS-Anspruch erkennen lassen, mittels Kunst zu beeinflussen. Zu Funktion und Bedeutung der Architektur im Dritten Reich siehe neben der Spezialliteratur z.B. recht ausführlich Petsch, 1987, S. 16ff.

ihnen zurückgewiesen und als »entartet« diffamiert wurde. Das Übergewicht an Bildhauern erklärt sich aus den Ergebnissen der Recherchen im Vorfeld dieser Studie, die das ehemals ausgewogene Verhältnis an Künstlern beider Gattungen dergestalt verschoben haben. Die Wahl wiederum fiel auf sie, da sie, insbesondere die vier Erstgenannten, von der kunsthistorischen Forschung immer wieder der Anpassung bezichtigt wurden. Doch blieb es zumeist bei pauschalierenden Beobachtungen: Man bemerkte eine allgemeine Verhärtung der Formensprache, ein Abgleiten in gefällige Sujets u.ä., ohne jedoch die vor und nach 1933 entstandenen Werke gleichen Motivs direkt miteinander zu konfrontieren und die stilistischen Veränderungen differenziert und detailliert zu beschreiben.

Angesichts des nicht endgültig erbrachten Nachweises der stilistischen Anpassung überrascht daher die Bandbreite der Beurteilung kaum: Während die kritische Forschung oft und möglicherweise sogar leichtfertig von Kollaboration sprach, rechtfertigte die lobbyistische, künstlerfreundliche Forschung die herausragende Stellung der betreffenden Künstler im Dritten Reich mit dem Hinweis auf eine Instrumentalisierung ihrer Kunst durch die NS-Machthaber.<sup>34</sup>

Neben einer gezielten Auswahl an Werken, darunter vorwiegend Hauptwerke und staatliche Auftragsarbeiten, stütze ich mich in meiner Studie auf eine umfangreiche Rezeption der Künstler vor, während und nach der NS-Zeit in Form von Aufsätzen, Monographien, Ausstellungskatalogen, etc. sowie auf persönliche Äußerungen in Briefwechseln, Tagebüchern o.ä.. Sie ersetzen mir die in diesem Umfang nahezu unmögliche Sichtung sämtlicher Quellen- und Archivmaterialien und gewährleisten dennoch zuverlässige Aussagen. Dieser Art keine Grundlagenforschung betreibend, bin ich mir des hypothetischen – und damit leicht angreifbaren – Charakters meiner Untersuchung bewusst, insofern, als dass meine Rückschlüsse allein auf stilistische Vergleiche – aufbauend auf die monographischen Erkenntnisse – basieren. Doch begreife ich dies nicht als Mangel, sondern als Chance. Denn: Sich diesem Phänomen zu nähern setzt einerseits das Bewusstsein der Brisanz dieses Themas voraus, d.h. das Verständnis für diesen äußerst sensiblen wie subtilen Bereich künstlerischen Agierens zwischen Identität und Souveränität, Unterwerfung und Selbstverleugnung; andererseits zwingt es, unorthodoxe Rückschlüsse zu ziehen. Trotz der drohenden Gefahr, dass einzelne Argumente meiner Arbeit widerlegt werden könnten, galt es, die derzeitigen Bewertungen kritisch zu hinterfragen, sie zum Teil sogar zu korrigieren. Dies geschah stets vor dem Hintergrund einer ausgiebigen Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Kunst- und Kulturverständnis, das eng mit der Bedeutung und Funktion der Bildenden Kunst im Dritten Reich, den kunstpolitischen Strukturen und Gesetzgebungen sowie den (kunst-)ideologischen Grundlagen des auf Indoktrination und Manipulation beruhenden NS-Herrschaftssystems verwoben

---

<sup>34</sup> Zu dieser Problematik siehe die jeweils den Künstlern gewidmeten Einzelkapitel.

ist. Vor ihnen als einleitender Rahmen erfolgen die Stilanalysen der jeweiligen Künstler-œuvre, wobei neben Vergleichswerken insbesondere auch die seitens der NS-Machthaber proklamierten Anforderungen an die Kunst als Maßstab und Kriterium ihrer künstlerischen Konformität im Dritten Reich fungieren. So individuell wie die skizzierten Viten und anhand ausgewählter Sujets präsentierten Œuvres der zur Diskussion stehenden Künstler, so verschiedenartig zeigen sich Form und Ausmaß ihrer stilistischen Anpassung, Ursachen und Motivation für dieselbe sowie der Grad ihres künstlerischen Opportunismus. Sich wiederholende Erscheinungen, Vorgehensweisen, Beweggründe gilt es, unter Berücksichtigung der zu beobachtenden Unterschiede hinsichtlich der Gattungen Malerei und Plastik, zusammenzufassen. Dabei lassen sich die *latente* und *akute* Phase stilistischer Anpassung an die NS-Kunstdoktrin sowie der *integrative* vom *optionalen* bzw. *analektischen* Opportunismus unterscheiden. Die Studie schließt mit der Bewertung des künstlerischen Opportunismus, die ihrerseits die grundsätzliche Widersprüchlichkeit der NS-Kunst sowie des gesamten NS-Herrschaftssystems zu berücksichtigen hat. Allen voran steht der nachfolgende Überblick über die bisherige NS-Kunst-Forschung unter besonderer Berücksichtigung themenrelevanter Fragestellungen.

## **Kunst und Künstler in der Zeit des Dritten Reiches**

### **Überblick über die kunsthistorische Forschung**

Der nachfolgende Überblick über die kunsthistorische Forschung zu Kunst und Künstler in der Zeit des Dritten Reiches erweist sich aus heutiger Sicht als ein Spiegel unseres Selbstbewusstseins im Umgang mit der eigenen Vergangenheit. Es scheint, je weiter wir uns zeitlich von der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft entfernen, um so stärker nähern wir uns den realen Verhältnissen dieser Jahre mit all seinen Facetten und Widersprüchen.

Schon Reichel formulierte 1993:

„Die verdrängte oder durch Tabus verhängte Wirklichkeit ist offenbar stets nur insoweit freizulegen, wie ihre Enthüllung ästhetisch, intellektuell und moralisch zu ertragen, vor allem aber – politisch opportun ist.“<sup>1</sup>

Im Bewusstsein der politischen Opportunität dieser Studie verwundern daher rückblickend die thematischen Anfänge der kunsthistorischen Forschung zu Kunst und Künstler des Dritten Reiches nicht: Die in jeglicher Hinsicht fehlende Distanz – zeitlich, vor allem aber emotional hinsichtlich persönlicher oder familiärer Involviertheit – behinderte eine objektive Auseinandersetzung, die selbst heute noch, d.h. über ein halbes Jahrhundert nach dem Ende der NS-Gewaltherrschaft, zumindest aus deutscher Sicht, eine, durch die gesellschaftspolitische Prägung als Erben der deutschen Vergangenheit besondere Objektivität sein wird.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit zwischen 1945 bis 1959 entstanden vor allem Überblicksdarstellungen zur Malerei und Plastik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die die zuvor verfemten Kunstrichtungen einem breiteren Publikum vorstellten.<sup>2</sup> Das Hauptaugenmerk lag dabei auf die, genau genommen, recht kurze Phase des Expressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit der Kunst der heterogenen Neuen Sachlichkeit als Spiegel der Weimarer Republik dagegen setzte sich die Forschung erst im Zuge der weltweit zu beobachtenden realistischen Tendenzen der 1960er Jahre verstärkt auseinander.<sup>3</sup> Durch das Schicksal vieler expressionistischer Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus sensibilisiert, rückte allerdings die NS-Kunstpolitik immer stärker ins Blickfeld der Forschung. Beachtlich ist diesbezüglich die schon 1949 von Paul Ortwin Rave vorgelegte Untersuchung »Kunstdiktatur im Dritten Reich«.<sup>4</sup> Der ehemalige Mitarbeiter

---

<sup>1</sup> Zitat Reichel, 1993, S. 13

<sup>2</sup> Z.B. Fritz Nemitz: Deutsche Malerei der Gegenwart. München 1948; Doris Wild: Moderne Malerei – Ihre Entwicklung seit dem Impressionismus 1880-1950. Konstanz 1950; Paul Ferdinand Schmidt: Geschichte der modernen Malerei. Stuttgart 1952; Hans Weigert: Die Kunst am Ende der Neuzeit. Tübingen 1956; Franz Roh: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München 1958

<sup>3</sup> Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Bernard S. Myers, der in seinem, 1957 in Köln erschienenen Band »Die Malerei des Expressionismus« auch die Neue Sachlichkeit recht ausführlich behandelte.

<sup>4</sup> Paul Ortwin Rave: Kunstdiktatur im Dritten Reich. Hamburg 1949

der modernen Gemäldesammlung des Berliner Kronprinzenpalais veranschaulichte anhand der dortigen Beschlagnahmen im Vorfeld der Ausstellung »Entartete Kunst«/München 1937 die wichtigsten Stationen der NS-Kunstpolitik.

Die Kunstproduktion jener Jahre dagegen blieb größtenteils von der Forschung ungenannt<sup>5</sup> oder aber es wurde über deren Vertreter das Bild von den „künstlerisch zurückgeblieben(en)“ Malern bzw. Bildhauern geprägt, die wie ein Spuk für kurze Zeit aus dem Schatten der Avantgarde heraustreten konnten.<sup>6</sup> Das Trauma, das die Deutschen spätestens nach dem Bekanntwerden des Ausmaßes an Gräueltaten der Nationalsozialisten im Verlauf der Nürnberger Prozesse heimsuchte, verhinderte eine objektive Auseinandersetzung mit der Kunst dieser Zeit, zumal zahlreiche Kunsthistoriker, die zur Aufklärung hätten beitragen können, selbst zutiefst verstrickt gewesen waren.<sup>7</sup> Eine Ausnahme bildet die 1959 von Klaus Lankheit vorgelegte Dissertation »Das Triptychon als Pathosformel«, in der u.a. die großen Triptychen des Dritten Reiches von Künstlern, wie z.B. Wilhelm Sauter, Sepp Hilz und Adolf Ziegler, problematisiert wurden. Seine These, der Nationalsozialismus habe das Triptychon säkularisiert und bewusst die tradierte Sakralform gewählt, um ideologische Inhalte pseudoreligiös zu überhöhen, ist bis heute unangefochten.<sup>8</sup>

Die Forschung der 1960er Jahre darf für sich in Anspruch nehmen, entscheidend zum Verständnis der nationalsozialistischen Kunstpolitik beigetragen zu haben. In der Tradition Paul Ortwin Raves stehen Franz Roh<sup>9</sup> und Joseph Wulf, der eine umfangreiche Dokumentensammlung zur Bildenden Kunst, zur »entarteten« wie »gearteten« Kunst, im Dritten Reich vorlegte<sup>10</sup>, sowie Hildegard Brenner.<sup>11</sup> Der Verdienst letzterer ist es, die Anfänge der feindlich-gesinnten Agitation rechtsextremer Gruppen gegen die moderne Kunst schon vor der Machtübernahme 1933 in verschiedenen Städten Deutschlands

---

<sup>5</sup> So blendete beispielsweise Carola Giedion-Welcker: Plastik des XX. Jahrhunderts. Stuttgart 1958, realistische Tendenzen in der Kunst in ihrem Überblick über die Plastik vollständig aus, so dass Bildhauer, wie Kolbe, Klimsch, Scheibe, etc., keine Erwähnung fanden. Vgl. A. M. Hammacher: Die Plastik der Moderne – Von Rodin zur Gegenwart. Berlin 1988<sup>2</sup>, der zwar ein Kapitel der Plastik der Zeit 1925-40 widmete, sich jedoch ausschließlich auf die jüngere Generation nach Kolbe konzentrierte. Herbert Read: Geschichte der modernen Malerei. München/Zürich 1959, erklärte sein Aussparen der realistischen Tendenzen mit deren Fortsetzung akademischer Traditionen: Er anerkannte zwar deren künstlerische Vollkommenheit, doch lehnte er die Bezeichnung ‚modern‘ für diese ab.

<sup>6</sup> Zitat Nemitz, 1948, S. 5. Vgl. Roh, 1958, S. 151; Weigert, 1956, S. 176

<sup>7</sup> Renommierter Kunsthistoriker, darunter u.a. Max Sauerlandt, Wilhelm Pinder, Werner Haftmann, unterstützten die Ziele des NSD-Studentenbundes und publizierten in dessen Sprachrohr »Kunst der Nation«. Die Forschung neigt zu konträren Ansichten über Wert bzw. Nutzen dieser Zeitschrift: Während für die einen die Mitarbeiter und Autoren eine „vergessene Ehrenliste“ (Zitat Müller-Mehlis, 1976, S. 170) bilden, mehren sich die kritischen Stimmen, die betonen, dass diese Zeitschrift durchaus mit den NS-Zielen harmonierte. Auch wenn die Autoren keine Parteigänger waren, so doch zumindest, in Verkennung der nationalsozialistischen Ideologie, so naiv zu glauben, gewisse moderne Kunstrichtungen vor der Diffamierung zu retten. Siehe u.a. Betthausen, 1990, S. 304; Germer, 1990, S. 27ff.; Brenner, 1963, S. 73

<sup>8</sup> Lankheit, 1959, S. 70ff.

<sup>9</sup> Franz Roh: »Entartete« Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962, legte z.B. eine erste Liste beschlagnahmter Werke ausgewählter Museen vor.

<sup>10</sup> Joseph Wulf: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Gütersloh 1963

<sup>11</sup> Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg 1963

aufgezeigt und damit die Auffassung einer mit dem Jahr der Machtübernahme 1933 einsetzenden, diktatorischen Wende selbst im Bereich der Kunst ad absurdum geführt zu haben.<sup>12</sup> Einem kurzen kunstpolitischen „Interregnum“ bis zum Herbst 1933, folgte, so Brenner, die Phase der »Gleichschaltung« bis, parallel zur allgemeinen politischen Radikalisierung, die Phase der »aktiven« NS-Kunstpolitik von 1936 bis 1939 einsetzte, nach der schließlich die Kunst kriegsbedingt an Bedeutung verlor.<sup>13</sup> Indem sie zudem nicht nur die Verfemung und Verfolgung der Avantgarde durch Gesetze, Ausstellungen und Beschlagnahmen belegte, sondern auch auf den 1933/34 um den Expressionismus entbrannten, innerparteilichen Machtkampf verwies, deutete sie als erste auf die Widersprüche innerhalb der NS-Kunstpolitik hin und damit auf ein Charakteristikum der NS-Herrschaft im Allgemeinen.<sup>14</sup>

Die systemkonforme Kunst spielte aber in der Forschung der 1960er Jahre noch immer eine untergeordnete Rolle. Zu groß war die moralische Entrüstung nach der detaillierten Dokumentation von Art und Ausmaß der NS-Vorgehensweise gegen missliebige Kunst und Künstler.<sup>15</sup> Eine Ausnahme bildet Georg Hellacks Abhandlung zur Architektur und Bildenden Kunst des Dritten Reiches: Er beschrieb sie nicht nur als Mittel der NS-Propaganda zur Lenkung des öffentlichen Lebens, sondern führte sogar an, dass einzelne Maler sich vor dem Zugriff retteten, indem sie sich in unverfängliche Sujets, wie Landschaftsschilderungen und mythologische Darstellungen, flüchteten.<sup>16</sup> Wenn auch nicht explizit formuliert, so dürfte dies eine der ersten Andeutungen auf das zur Diskussion stehende Problemfeld des künstlerischen Opportunismus sein. Ähnlich zurückhaltend formulierte es 1969 Waldemar Grzimek, der mit Blick auf die zur Diskussion stehenden Bildhauer Klimsch und Kolbe, aber auch Richard Scheibe, Leo von König und Arthur Kampf, vom ‚vorsichtigen Paktieren‘ mit den NS-Behörden sprach, um die Kontinuität eigener künstlerischer Überzeugungen zu wahren.<sup>17</sup>

Parallel zu der Erkenntnis, dass der NS-Staat keinem totalitären, monokratischen Regime glich, wuchs in den 1970er Jahren auch das wissenschaftliche Interesse an der Kunst im Dritten Reich. Verdienstvolles leistete vor allem Berthold Hinz mit seinem Standardwerk zur Malerei des deutschen Faschismus.<sup>18</sup> Seine Aussage, dass „von einer Revolution in der Kunst ebenso wenig die Rede sein (könne), wie von einer Revolution der sozialen Verhältnisse“, trug im Bereich der kunsthistorischen Forschung wesentlich zur „Historisierung“ im Sinne Broszats bei.<sup>19</sup> Er beschrieb die NS-Malerei als kontinuier-

---

<sup>12</sup> Brenner, 1963, S. 7ff.

<sup>13</sup> Zitat Brenner, 1963, S. 35

<sup>14</sup> Brenner, 1963, S. 66ff.

<sup>15</sup> Beispielhaft sei hier wiederum auf Schmidt, 1960, S. 45, verwiesen.

<sup>16</sup> Hellack, 1960, speziell S. 82

<sup>17</sup> Grzimek, 1969, S. 200

<sup>18</sup> Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus. München 1974

<sup>19</sup> Zitat Hinz, 1974, S. 42f.



liche Fortsetzung einer bereits vor 1933 existierenden Strömung, die im Schatten der dominierenden, politisch eher links gerichteten Avantgarde stand und nun zu ungeahnten Ehren kam.<sup>20</sup> Sein Hinweis auf die Gefahr, dass man dazu neige, die politische Einschätzung des Systems mit den ästhetischen Erscheinungsformen in Kongruenz zu bringen, besitzt noch heute Gültigkeit und verdeutlicht die Schwierigkeit im Umgang mit dem NS-Erbe im Allgemeinen.<sup>21</sup>

In diesem Kontext ist besonders die von ihm genannte, recht einfache Praxis künstlerischer Anpassung der „Substantialisierung durch verbale Prädikate“ erwähnenswert: Künstler, so Hinz, hätten bisherige Bildaussagen durch die schlichte Vergabe eines symbolisch-überhöhenden Titels korrigiert, so dass zuvor unpolitische Bildwerke den erforderlichen, systemkompatiblen Tiefgang gemäß der proklamierten Ansprüche der NS-Machthaber erhielten.<sup>22</sup> Grundsätzlich vertrat Hinz jedoch die Auffassung, dass zahlreiche Künstler ihre Bildaussagen nur minimal oder überhaupt nicht hätten ändern bzw. korrigieren müssen.<sup>23</sup> Beides – die Suggestion stilistischer Konformität durch prägnante Titel sowie die bedingte Korrekturnotwendigkeit – gilt es anhand der ausgewählten Künstler und ihrer Œuvre zu verifizieren.

Zudem erschienen, neben weiteren Darlegungen zum nationalsozialistischen Bildersturm<sup>24</sup>, die in Folge der globalen Realismustendenzen dieser Zeit auch die Malerei der Neuen Sachlichkeit nicht länger außer Acht ließen<sup>25</sup>, größere Untersuchungen mit dem Schwerpunkt Kunst im Dritten Reich.<sup>26</sup> Darunter waren faktenreiche Dokumentensammlungen, wie Otto Thomaes „Propagandamaschinerie“<sup>27</sup>, und solche mit speziellen Fragestellungen, z.B. nach der Ursache des Erfolges der NS-Kunst in einem solch hochtechnisierten Land wie Deutschland<sup>28</sup>, nach der Funktion des Bildes im deutschen Faschismus<sup>29</sup> oder der nahezu tabuverletzenden Frage nach der Kontinuität zwischen neusachlicher und nationalsozialistischer Malerei.<sup>30</sup> Doch nicht immer ließen die Darlegungen die nötige

---

<sup>20</sup> Hinz, 1974, S. 33f.

<sup>21</sup> Hinz, 1974, S. 11

<sup>22</sup> Hinz, 1974, S. 98ff., sprach überdies von einer „Substantialisierung durch formale Aufrüstung“.

<sup>23</sup> Hinz, 1974, u.a. S. 98

<sup>24</sup> Z.B. Martin Warnke (Hg.): Bildersturm – Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973; Pavel Liška: National-sozialistische Kunstpolitik. Berlin 1974. Zum theoretischen Hintergrund siehe auch Viktor Pröstler: Die Ursprünge der nationalsozialistischen Kunsttheorie. München 1982

<sup>25</sup> Z.B. Uwe M. Schneede: Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919-33. Stuttgart 1971; Fritz Schmalenbach: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Berlin 1973

<sup>26</sup> Reinhard Müller-Mehlis: Kunst im Dritten Reich. München 1976<sup>2</sup>; Günter Aust: Die dreißiger Jahre – Schauplatz München. München 1977; Erich Steingraber (Hg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979

<sup>27</sup> Otto Thomaes: Die Propaganda-Maschinerie. Berlin 1978

<sup>28</sup> Jost Hermand: Bewährte Tümligkeiten. In: Denkler/Prümm (Hg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Stuttgart 1976, S. 102-118

<sup>29</sup> Hermann Hinkel: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus. Gießen 1975 ; Martin Damus: Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. In: Ralf Schnell (Hg.): Kunst und Kultur im deutschen Faschismus. Stuttgart 1978, S. 87-129

<sup>30</sup> Adam C. Oellers: Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Kunst. In: kritische berichte 6. Jg., Heft 6, 1978, S. 42-54

Distanz und Objektivität erkennen oder ließen hinter ihrem didaktischen Ansatz moralische Empörung und späte Genugtuung durchscheinen: Bedenklich, gar reaktionär ist die Arbeit des ehemaligen »Hauptschriftleiters« der bedeutendsten NS-Kunstzeitschrift »Kunst im Dritten (Deutschen) Reich«, Robert Scholz, aufgrund ihrer durchsichtigen Rechtfertigung des nationalsozialistischen Wertekanons.<sup>31</sup> Bezeichnend, wenn auch in keiner Weise vergleichbar, war auch die Frankfurter Ausstellung »Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung« von 1974: Sie insinuierte dem Betrachter die für politisch korrekt gehaltene Meinung über die erstmals ausgestellten Originale von NS-Staatskünstlern, indem sie sie in eindeutiger Art und Weise mit den Fakten der NS-Gewaltherrschaft konfrontierte. Man scheute eine neutrale Präsentation der Werke - nicht etwa aus Angst vor ihrer andauernden, suggestiven Propagandawirkung, sondern vor Gefallen beim weniger politisch aufgeklärten Rezipienten.<sup>32</sup> Dennoch sollte der Wert dieser Ausstellung im Nachhinein nicht geschmälert werden, stellte sie doch die erste ihrer Art dar, die den wissenschaftlichen Diskurs mit dem NS-Kunsterbe wesentlich anregte.

Nach der faktenreichen Darlegung von Merkmalen, Aufbau und Struktur der NS-Herrschaft rückte demnach seit Anfang der 1970er Jahre immer stärker das Verlangen in den Mittelpunkt der Forschung, das ‚Unbegreifbare‘ – welches letztlich immer eng mit der Fassungslosigkeit über Art und Ausmaß der kollektiven Massenvernichtung zusammenhängt – zu erklären, speziell welche Funktion Kunst und Künstlern in der ‚gleichgeschalteten Volksgemeinschaft‘ zukam. Die NS-Kunst wurde nicht länger antithetisch zur Kunst im Widerstand behandelt, mit Blick auf die Eigenverantwortlichkeit der Deutschen auf ihr „gespaltenes Bewußtsein“ aufmerksam gemacht<sup>33</sup> und von der Wahl des Künstlers ‚zwischen Widerstand und Anpassung‘ ausgegangen. So unterschied Frommhold erstmals 1978 zwischen einer „existenziell notwendigen“ und einer „bewussten oder passiv verharrenden Anpassung“: Während erstere zu akzeptieren sei, wollte er letztere, unter der er die skeptisch-abwartende Haltung der Bürger in der Anfangsphase des Dritten Reiches verstand, nicht explizit als individuelle Haltung für oder gegen den Nationalsozialismus werten.<sup>34</sup> Hermand sprach vom „erfolgreichen Triumph der Opportunisten, Mitläufer, Zukurzgekommenen, Provinzler und Kleinstädter“.<sup>35</sup> Doch anders als der in diesem Rahmen eindeutig definierte Begriff des künstlerischen Opportunisten, verstand er darunter all jene Künstler, die den NS-eigenen Kriterien ganz allgemein standhielten, all

---

<sup>31</sup> Robert Scholz: Architektur und Bildende Kunst 1933-1945. Preußisch Oldendorf 1977

<sup>32</sup> Rückblickend sprach Georg Bussmann, einer der Organisatoren, davon, dass die Ausstellung bewusst so konzipiert worden sei, dass der Betrachter „aburteilte“, dass er den eingleisigen Gedankengängen der Organisatoren folgen können musste; Bussmann, Kontinuität 1988, S. 45

<sup>33</sup> Schäfer, 1982, S. 144, sprach vom widersprüchlichen, angstvollen Verhältnis zwischen deutschen Bürgern und NS- Machtapparat, das jedoch keineswegs in einem »aktiven« Widerstand gemündet habe, sondern in „Selbstgenügsamkeit und Versteinerung“.

<sup>34</sup> Erhard Frommhold: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. Ausst.Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1978, S. 7-18

<sup>35</sup> Zitat Hermand, Bewährte Tümligkeiten 1976, S. 107

jene, die nach 1933 aus dem Schatten der Avantgarde heraustraten und ihre unverhoffte Ehre genossen. Ähnlich argumentierte Richard und fragte darüber hinaus nach der moralischen Verantwortung dieser Künstler: Er geißelte ihr Verhalten als „doppelt verwerflich“, da sie sich „mit Hilfe der Lüge, der Unaufrichtigkeit, der Heuchelei und im schlimmsten Falle mit Hilfe der Verherrlichung des Verbrechens“ ein überaus zweifelhaftes Ansehen erschlichen hätten.<sup>36</sup>

Mit der Erkenntnis, dass der Einfluss des NS-Systems auf die Gesellschaft trotz der immensen propagandistischen Selbststilisierung wesentlich geringer einzuschätzen ist als gemeinhin zuerkannt, rückte der vielerorts praktizierte ‚Pakt mit dem Teufel‘ immer stärker ins Blickfeld. Die Möglichkeit der Anpassung von Künstlern an die staatliche Kunstdoktrin wurde seit den 1980er Jahren grundsätzlich nicht länger bezweifelt, die Instrumentalisierung von Kunst und Künstlern im Dritten Reich immer öfter problematisiert.<sup>37</sup> Solch pauschalen Urteilen, wie dem von Wolbert, dass ein jeder im Dritten Reich Tätige sich den Vorwurf der Kollaboration müsse gefallen lassen<sup>38</sup>, stehen relativierende Äußerungen gegenüber: Merker schloss opportunistisches Verhalten von Künstlern nicht grundsätzlich aus, doch sei dieser Weg ebenso selten wie der von Verfeimten in den Widerstand<sup>39</sup>; Fischer-Defoy gab zu bedenken, dass wohl kaum ein Künstler unter den vorherrschenden Bedingungen nicht versucht hätte, einen öffentlichen Auftrag, staatliche Zuwendungen oder beispielsweise nur die Mitgliedschaft in der »Reichskulturkammer« zu erlangen, so dass die Grenzen opportunen Handelns schwer zu ziehen seien.<sup>40</sup>

Hinsichtlich Arno Breker stand jedoch, zumindest für Haug, außer Frage, dass er sich seine Karriere durch opportunistisches Handeln erkaufte: Wortgewaltig sprach er ‚von der Einschnürung Brekers Werk in das faschistische Bündel‘, nach der der Künstler geradezu „gegiert“ habe.<sup>41</sup> Anpassung und Opportunismus wurden als Begriffe geläufig und die Auffassung vom verfeimten Künstler, der per se als Widerstandskämpfer gelten könne, wurde korrigiert. Und doch sprach keiner der Autoren von Opportunismus im eingangs definierten Sinn. Selbst Peter Schirmbeck, der 1984 eine verfahrensanalogue Dissertation zum stilistischen Wandel der Arbeiterdarstellungen des Bildhauers Fritz Koelle nach 1933 vorlegte, nannte als Ursache der künstlerischen Veränderungen nicht explizit Kalkül oder Kollaboration.<sup>42</sup>

---

<sup>36</sup> Zitat Richard, 1982 (Originalausgabe Frankreich 1978), S. 127

<sup>37</sup> Bushart/Nicolai/Schuster (Hg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920-1960. Berlin 1985; Sigrun Paas/Hans-Werner Schmidt: Verfolgt und Verführt. Kunst unter dem Hakenkreuz 1933-45. Hamburg 1983. Günter Metken (Hg.): Realismus – Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939. München 1981

<sup>38</sup> Wolbert, 1982, S. 36

<sup>39</sup> Merker, 1983, S. 160

<sup>40</sup> Fischer-Defoy, 1985, S. 149

<sup>41</sup> Haug, 1986, S. 167

<sup>42</sup> Schirmbeck, 1984, speziell S. 89

Bestimmend für diese Zeit, speziell die 1980er Jahre, war jedoch die überaus hitzige Debatte um die künstlerische Qualität der NS-Kunst, die letztlich seit 1945 die Diskussion bestimmt und nun wieder durch den Aachener Schokoladenfabrikanten und Kunstsammler Peter Ludwig angeregt wurde, der sich und seine Gattin von Arno Breker porträtieren ließ und erstmals öffentlich die dauerhafte Ausstellung von NS-Kunstwerken einforderte.<sup>43</sup> Statt sich der längst nachgewiesenen Ambivalenz, Heterogenität und Widersprüchlichkeit der NS-Kunst zu widmen und sich mit inhaltlich-konstruktiven Metaphern, wie „Dekoration der Gewalt“<sup>44</sup> oder „schöner Schein“<sup>45</sup>, der NS-Kunst zu nähern, überreagierte die kunsthistorische Forschung auf diese durchaus legitime Forderung mit nihilistischen, die künstlerische Qualität ausschließlich auf Modernität und Innovation reduzierenden Beurteilungen, wie ‚Nicht-Kunst‘ oder ‚Unkunst‘.<sup>46</sup> Unter Verkennung des subtilen Zusammenspiels aller künstlerischen Gattungen sowie der diesbezüglichen Funktion der NS-Propaganda im Dritten Reich, wurde mokiert, dass der Nationalsozialismus keine genuine Kunst im Sinne eines homogenen Stils oder einer homogenen Bildsprache hervorgebracht habe, man folgerichtig auch von keiner definierbaren Kunst sprechen könne.<sup>47</sup> Auffassungen wie die, dass NS-Kunst, abgesehen von speziellen Bildunterschriften und Symbolen, „nichts spezifisch Nationalsozialistisches“ enthalte, so dass in Folge dessen von ihr auch keine ideologische Wirkung ausgehen könne<sup>48</sup>, oder dass sie sich als Kunst von „Hinterbänklern“ aufgrund ihres generellen Mangels an ästhetischer Qualität erweise<sup>49</sup>, sind jedoch gleichsam arrogant wie falsch. Schlimmer noch, sie implizieren, dass sich eine Beschäftigung mit NS-Kunst erübrige, bzw. diese ausschließlich der Erheiterung Neugieriger diene.<sup>50</sup> Hiermit maßgeblich zu der bereits beklagten, bis heute andauernden Magazinierung der zwischen 1933 bis 1945 entstandenen Kunstwerke beitragend, fördern solche Äußerungen die Tabuisierung und damit Verdrängung der Vergangenheit.<sup>51</sup> Denn:

---

<sup>43</sup> Siehe hierzu das Interview mit Peter Ludwig im Magazin *Der Spiegel* vom 1. September 1986, abgedr. bei Staack, 1988, S. 13-16, dessen bereits erwähnter Aufsatzband als Sammlung der Reaktionen auf Ludwigs Vorstoß gelten kann.

<sup>44</sup> Titel der von Berthold Hinz 1979 herausgegebenen Aufsatzsammlung, u.a. mit Beiträgen von H.-E. Mittag.

<sup>45</sup> Der vollständige Titel der 1993 erschienenen und bereits zitierten Publikation von Peter Reichel lautet „Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus“.

<sup>46</sup> Haftmann, 1986, S. 9ff., sprach beispielsweise von keinem einzigen Kunstwerk, das „erinnerungswürdig“ sei und kam zu der Überzeugung, dass „politischer Totalitarismus zur Kunst überhaupt nicht fähig ist, da sein Grundansatz, die Ausschaltung des freien, isolierten Geistes zur selbstverantwortlichen Bestimmung der einer Zeit zugrunde liegenden Wirklichkeitsvorstellung verfehlt ist.“ Aust, 1977, S. 8, sprach von „ideologisierte Unkunst“, die sich bei näherem Hinsehen als eine, durch staatliche Hilfe am Leben gehaltene und weit über ihren Rang gelobte Randerscheinung erweise, die unter anderen Umständen nie beachtet worden wäre. Auch Brock, 1990, S. 19, nannte die Kunst des Dritten Reiches „samt und sonders drittklassig und unerheblich“. Vgl. Preiß, 1990, S. 260; Bussmann, 1974, o.S., sowie die von Staack 1988 herausgegebene Aufsatzsammlung „Nazi-Kunst ins Museum?“.

<sup>47</sup> Brock, 1990, S. 9

<sup>48</sup> Zitat Preiß, 1990, S. 260

<sup>49</sup> So die Herausgeber Bushart/Nicolai/Schuster, *Entmachtung der Kunst* 1985, S. 13 (Vorwort), speziell über die NS-Malerei. Vgl. u.a. Argan, S. 28ff.; Nemitz, 1948, S. 5

<sup>50</sup> So das Fazit der von Preiß, 1990, S. 260ff. oder ders., 1999, S. 410ff., wiederholt geäußerten Auffassung.

<sup>51</sup> Zur Problematik dieser Bewertung siehe Hans-Ernst Mittag: Künstler auf der Seite des NS-Regimes. In: Constanze Perez/Diether Schmidt (Hg.): *Erneuerung der Tradition*. Dresden 1997, speziell S. 141 sowie

Unter Berufung auf Hitlers persönlichen, klein-bürgerlich-spießigen Kunstgeschmack<sup>52</sup> die NS-Machthaber als Apologeten des schlechten Geschmacks und des Kunstunverständnisses zu diskreditieren<sup>53</sup>, ist nicht mehr als leicht zu durchschauende Polemik, zumal die erheblichen stilistischen, intentionalen sowie qualitativen Unterschiede selbst einzelner Sujets der zwischen 1933 und 1945 entstandenen Werke längst nachgewiesen wurden. Sie zu nivellieren, schließt ein, das Bild der NS-Kunst einseitig formen zu wollen, welches langfristig kaum dazu führen dürfte, den Werken eine, ihnen angemessene, öffentliche und dauerhafte Präsentation, in welchem Rahmen auch immer, vorzuenthalten. Doch trotz aller beabsichtigter Provokation, überrascht dieser Wunsch, sich mit der Kunst der so belasteten wie belastenden Vergangenheit nicht auseinanderzusetzen zu wollen, und erinnert in seiner pauschalen Verdammnis an die Nachkriegszeit, als Georg Schmidt 1960 rühmte, dass „selbst die unentwegtesten Gegner der modernen Kunst“ nicht mehr über die „so blutleere(e) wie bodenarm(e)“ Kunst des Nationalsozialismus zu reden wagten.<sup>54</sup> Äußerungen dieser Art sind Spiegel der ohne Frage respektierlichen Verachtung der NS-Gewaltherrschaft und so verständlich es auch sein mag, die politische Einschätzung des Systems dem ästhetischen Nachlass überzustülpen, derart subjektive Verlautbarungen tragen wenig zur Aufklärung der Kunst im Herrschaftskonsens bei, wenn sie sich nicht sogar als ernstgemeinter Beitrag zur wissenschaftlichen Aufarbeitung einer so brisanten Vergangenheit verbieten.

In gewisser Weise eine Folgeerscheinung dieser Diskussion stellt das mehrbändige Werk von Mortimer G. Davidson dar.<sup>55</sup> Als eine Art Kompendium zur Malerei, Plastik und Architektur des Dritten Reiches mit umfangreichem Abbildungsteil ist es als Nachschlagewerk unentbehrlich, doch zu Recht umstritten: Es enthält nur spärliche, nicht selten fehlerhafte Angaben zu den abgebildeten Werken, die zudem - anders als es der Buchtitel erwarten ließe - nicht alle zwischen 1933 und 1945 entstanden sind.<sup>56</sup>

---

ders.: Thesen der Kritischen Theorie bei der Analyse von NS-Kunst. In: Andreas Berndt (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin 1992, speziell S. 86. Mittig vertritt zu Recht die Meinung, dass die Ausgrenzung regimekonformer Werke, nur weil ihnen „Qualitäten, wie Fortschrittlichkeit, Autonomie und subjektiver Ausdruck“ fehlten, weder etwas zum Verständnis der Werke noch zur Beantwortung der Frage nach dem Umgang mit dem NS-Erbe beigetragen hätten. Auch Hinz, Synopse 1996, S. 330, verwies auf die moralische wie ästhetische Leichtigkeit die NS-Kunst zu disqualifizieren. Doch ginge es nicht um eine Frage des Geschmacks, sondern um die Klärung politischer Zusammenhänge. Reichel, 1993, S. 101, vertrat seinerseits die Ansicht, die Verabsolutierung einzelner Teilaspekte der NS-Kunst, wie z.B. ihr vielzitiertes Akademismus oder ihre gewaltverherrlichende Intention, werde der indifferenten wie widersprüchlichen kulturellen und kulturpolitischen Wirklichkeit des Dritten Reiches in keiner Weise gerecht.

<sup>52</sup> Backes, 1988, S. 90/101

<sup>53</sup> So führte z.B. Preiß, 1999, 410 bzw. 1990, S. 262ff., die seiner Meinung nach grundsätzlich mindere Qualität der NS-Kunst u.a. auf den fehlenden Sachverstand der NS-Machthaber zurück.

<sup>54</sup> Zitate Schmidt, 1960, S. 45

<sup>55</sup> Mortimer G. Davidson: Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Band 1: Skulpturen, Tübingen 1988; Band 2/1: Malerei A-P, Tübingen 1991; Band 2/2: Malerei R-Z, Tübingen 1992; Band 3/1: Architektur, Tübingen 1995

<sup>56</sup> Zur Problematik dieser Bände, ihrer sachlichen Fragwürdigkeit und Unwissenschaftlichkeit siehe Berger, Rezeption 2001, S. 71

So beklagte Maria Rüger 1990 zu Recht, dass es bis dato keine ausreichende Beschäftigung mit dem zur Diskussion stehenden Problemfeld Opportunismus gäbe.<sup>57</sup> Die abstrakte Begründung für diese Zurückhaltung der Kunstgeschichtsschreibung lieferte Reichel, der, wie eingangs zitiert, die politische Opportunität investigativer Fragen voraussetzte<sup>58</sup> - ein Gemeinplatz, der jedoch verdeutlicht, dass das Postulat von der Freiheit der Kunst die kunsthistorische Forschung lähmt, wenn nicht gar in ein zwiespältiges Licht rückt.<sup>59</sup> Mittig dagegen wurde konkret und führte als Begründung dieser verschleppten Ursachenforschung insbesondere diejenigen Kunsthistorikerkollegen an, die die NS-Kunst auf Distanz zu bringen versuchten, indem sie ihre hoffnungslose Unmodernität, ihre akademische Tradiertheit sowie ihre politische Überfrachtung betonten.<sup>60</sup> Sie verstellten mit ihrem polarisierenden Blick auf die Realitäten u.a. die Sicht auf die Beweggründe von Künstlern, sich in den Dienst der Obrigkeit zu stellen, sowie sie die für Künstler gesetzlich festgeschriebenen Zwänge im Nationalsozialismus und den hierdurch auf sie ausgeübten Druck missachteten. Doch gerade hier bestünde, so Mittig weiter, Klärungsbedarf, denn die Komplexität der Vergangenheit zu erfassen, setze voraus, sich mit dem Verhalten von Personen zu beschäftigen, die die NS-Politik vorangetrieben haben.<sup>61</sup>

Vor diesem Hintergrund erwies sich die, wenn auch zu Recht umstrittene Theorie eines willfährigen deutschen Volkes, das nur auf eine Führungspersönlichkeit wie Hitler gewartet habe, seine kruden Ideen des elitären Auserwähltseins in die genehme Richtung zu lenken, wie sie Daniel Goldhagen in seiner bereits erwähnten Publikation „Hitlers willige Vollstrecker“ vertrat, als Denkanstoß, als Initialzündung. Seither erschienen mehrere Veröffentlichungen, über Korruption und Kollaboration, über Verflechtungen zwischen Künstlern und Politikern. Bezeichnend dabei, dass sich vornehmlich ‚Nicht-Deutsche‘ diesen Fragen widmeten oder die Gegenüberstellung des Dritten Reiches mit anderen diktatorischen Regimen in Europa die deutschen Empfindlichkeiten reduzierten, wie Publikationen und Ausstellungen der jüngsten Vergangenheit nahe legen: Unter dem Titel „Art and Power/Kunst und Macht“<sup>62</sup> wanderte 1996 eine Ausstellung durch Europa, die der Kunst der europäischen Diktaturen in der Zeit zwischen 1930 bis 1945 gewidmet war, nachdem kurz zuvor die Ausstellung „Kunst und Diktatur“<sup>63</sup> im Künstlerhaus Wien Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte und zuvor die Achse Berlin-Moskau ins Blickfeld des

---

<sup>57</sup> Rüger, 1990, S. 119: „Wie sich die Mitglieder [der NS-Institutionen] mit ihren Werken in dem Spannungsfeld zwischen Moderne, Traditionalismus und dem geforderten Beitrag zur »Deutschen Kunst« bewegten, muß noch deutlicher sichtbar gemacht werden“.

<sup>58</sup> Reichel, 1993, S. 13

<sup>59</sup> Zur humanistischen Wunschvorstellung von der Freiheit der Kunst siehe u.a. Clair, 1998, S. 63f.; Mittig, Künstler 1997, S. 141f.

<sup>60</sup> Mittig, Künstler 1997, S. 141f.

<sup>61</sup> Mittig, Künstler 1997, S. 141f.

<sup>62</sup> Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945/Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. Ausst. Kat. London/Barcelona/Berlin 1996

<sup>63</sup> Jan Tabor (Hg.): Kunst und Diktatur. Ausst. Kat. Künstlerhaus Wien, Wien 1994

Interesses gerückt war.<sup>64</sup> Klaus von Beyme untersuchte 1998 mit Blick u.a. auf Russland, Frankreich und Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik: Er sprach von Macht, die der Mächtigen und die der Künstler, und von Kunst zu beider Nutzen, welches ihn zur Frage nach der Parteilichkeit von Künstlern und ihren individuellen Anpassungsoptionen führte.<sup>65</sup> Ähnlich verfuhr der Franzose Jean Clair, der angesichts der seit jeher bestehenden Verflechtungen zwischen Kunst und Macht die Verantwortung des Künstlers für sein Handeln problematisierte.<sup>66</sup> Dass gesellschaftliche Zwänge und Bindungen ebenso gern übersehen wurden wie die Utopie von der „unbefleckten Avantgarde“ gern heraufbeschworen wurde, verdeutlichte Eduard Beaucamp, Kunstkritiker und langjähriger Feuilletonredakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, in seiner Sammlung von Essays und Artikeln zu Kunst und Künstlern des 20. Jahrhunderts.<sup>67</sup> Wie profitabel dagegen Beziehungen im Dritten Reich sein konnten, zeigten in jüngster Vergangenheit Gerd Ueberschär/Winfried Vogel<sup>68</sup> und Frank Bajohr<sup>69</sup> für die Zeit des Nationalsozialismus im Allgemeinen, der Amerikaner Jonathan Petropoulos für den Bereich Bildende Kunst im Besonderen. Letzterem kommt zudem der Verdienst zu, anhand der Machtkämpfe und Widersprüche innerhalb des NS-Kulturapparates sowie anhand der NS-Elite und ihrer Sammelleidenschaft die Bedeutung von Kunst im Nationalsozialismus auf eine neuerliche Art und Weise dargelegt zu haben.<sup>70</sup> Dass sich, entgegen tradierter Meinung, die Nationalsozialisten durchaus der Zustimmung oder Unterstützung der Mehrheit der Bevölkerung sicher sein konnten – und sei diese auch geschickt erzwungen – verdeutlichte wiederum ein „Außenstehender“: der Amerikaner Robert Gellately.<sup>71</sup>

Doch stieß dieser längst überfällige Ansatz in der kunsthistorischen Forschung prompt auf Widerstand. Die Bildende Kunst betreffend übte insbesondere der Forschungsbereich figürliche Bildhauerei Kritik. Stellvertretend sei hier auf Penelope Curtis verwiesen: Sie machte der kritischen NS-Kunstforschung den Vorwurf, sie stelle unspektakuläre Werke auf höchst spektakuläre Weise zur Diskussion, in dem sie sie in einem politischen, nicht künstlerischen Kontext beleuchte.<sup>72</sup> Doch enttäuschte ihre, zur Ent-

<sup>64</sup> Berlin-Moskau 1900-1950, Hg.: Jörn Merkert/Irina Antonowa, München/New York 1995

<sup>65</sup> Klaus v. Beyme: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Frankfurt/Main 1998, speziell S. 156ff.

<sup>66</sup> Jean Clair: Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft. Köln 1998

<sup>67</sup> Eduard Beaucamp: Der verstrickte Künstler. Wider der Legende von der unbefleckten Avantgarde. Köln 1998

<sup>68</sup> Gerd R. Ueberschär/Winfried Vogel: Dienen und verdienen. Hitlers Geschenke an seine Eliten. Frankfurt/Main 1999

<sup>69</sup> Frank Bajohr: Parvenüs und Profiteure. Korruption in der NS-Zeit. Frankfurt/Main 2001

<sup>70</sup> Jonathan Petropoulos: Kunstraub und Sammelwahn: Kunst und Politik im Dritten Reich. Berlin 1999

<sup>71</sup> Robert Gellately: Hingeschaut und weggesehen. Hitler und sein Volk. Stuttgart/München 2002. Im Rahmen dieser Studie ist besonders sein Kapitel ‚Soziale Außenseiter‘ (S. 131-173) von Interesse.

<sup>72</sup> Penelope Curtis: Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich/Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich. Ausst.Kat. Leeds/Berlin/Bremen 2001-2002, London 2001, S. 12. Ähnlich hatte zuvor Davidson, Skulpturen 1988, S. 22, moniert, dass durch eine bewusste Auswahl von Bildmaterial eine ganz spezielle Einschätzung der NS-Kunst forciert worden wäre. Vgl. v. Beyme, 1998, S. 18f., der von der Gefahr der theoretisch-politischen Analyse sprach, die hinter den Kunstwerken stets ein

kräftung dieser kritischen Sicht angepriesene Präsentation von Bildwerken jener Jahre - allein aufgrund der Anzahl ausgestellter Werke, die kaum den angekündigten Querschnitt über die figürliche Bildhauerei des betreffenden Zeitraumes, der zudem Kontinuitäten und Brüche verdeutlichen sollte, gewähren konnte. Die politische Verantwortung von Künstlern negierend, mutet ihr Vorwurf befremdlich an und stellt zum wiederholten Mal nur den Versuch dar, ‚liebgewonnene‘ Künstler zu entlasten. Statt derartiger, kontraproduktiver Vorwürfe sollte vielmehr die Bandbreite bürgerlichen Verhaltens akzeptiert werden, die zu jeder Zeit von politischer Anbiederung an die Mächtigen aus ideologischen oder karriereorientierten Gründen bis hin zum aktiven Widerstand reichte - und durchaus auch für Künstler zur Zeit des Nationalsozialismus gilt, wie Oliver Rathkolb schon 1991 vornehmlich am Beispiel von Theaterschaffenden belegte.<sup>73</sup> Die komplexen Zusammenhänge im Nationalsozialismus fordern unbequeme Fragen geradezu heraus, wenn sie nicht sogar dazu zwingen.

Rückblickend betrachtet erscheint die Forschungsliteratur seit 1990 daher insgesamt zwiespältig: Einerseits bezweifelte man erneut das »Faschistische« dieser Kunst<sup>74</sup>, negierte jegliche Intellektualität des künstlerischen Schaffens der betreffenden Jahre<sup>75</sup> und forderte indirekt ein Ende jeglicher Beschäftigung mit dieser so ‚belanglosen‘ Kunst.<sup>76</sup> Andererseits wurde auf die Gefahr aufmerksam gemacht, im Übereifer nicht die um Autonomie ringende Künstlerpersönlichkeit allzu schnell zu Erfüllungsgehilfen politischer Interessen zu degradieren<sup>77</sup>, die Tauglichkeit der so genannten »inneren« Emigration als Widerstandsbewegung in Frage gestellt<sup>78</sup> und die sich noch immer behauptende Legende von der Zäsur des Jahres 1933 vehement bekämpft.<sup>79</sup> Der künstlerische Opportunismus aber blieb weiterhin ein Tabuthema bzw. es blieb bei den bereits bekannten, standardisierten Unverbindlichkeiten: Selbst Maike Bruhns akribische Faktensammlung zur Kunst in Hamburg in der Zeit zwischen 1933 bis 1945, deren Erkenntnisse mehrfach von

---

politisches Weltbild vermute und sie derart „zu Anwendungsfällen von ästhetischen und politischen Doktrinen“ degradiere.

<sup>73</sup> Oliver Rathkolb: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien 1991

<sup>74</sup> Harald Olbrich: Aspekte der Kunst der 1930er Jahre. In: Maria Rüger (Hg.): Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre. Dresden 1990, S. 15

<sup>75</sup> Die Arbeitsgruppe um Stefanie Poley, 1991, S. 8, nannte im Vorwort ihrer Publikation die NS-Kunstproduktion „geistig-anspruchslos und pseudo-intellektuell“ wie es die NS-Machthaber selbst gewesen seien; ferner sprach sie von einer einfachen, psychischen Struktur derjenigen Künstler, die sich in den Dienst des NS-Systems gestellt hätten.

<sup>76</sup> Wie bereits zitiert, siehe Preiß, 1990, S. 260

<sup>77</sup> V. Beyme, 1998, speziell S. 18

<sup>78</sup> Z.B. Beatrix Nobis: Die Feinmechanik der Diktatur. Kunst und ‚innere Emigration‘. In: Bergmeier/Katzenberger (Hg.): Kulturaustreibung. Die Einflussnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen. Hannover 1993. Brock, 1990, S. 13, sprach diesbezüglich von einer „fatalen Rechtfertigung der Aufgabe aller kulturellen Verbindlichkeit“, die insbesondere nach 1945 Verbreitung fand, als man den »äußeren« Emigranten vorwarf, sie hätten aus Bequemlichkeit und zur Vermeidung persönlicher Nachteile jene Kultur verraten. Schon Richard, 1982, S. 131f., stellte die Frage, ob die Bedeutung der »inneren« Emigration nicht überschätzt werde; ob diejenigen, die sich mit ihren Werken in die Unverbindlichkeit flüchteten, letztlich nicht nur ihre persönliche Existenz sicherten, sondern dem NS-Regime ihr Vertrauen bekundeten, da sie mit ihren Arbeiten den Eindruck künstlerischer Freiheit unterstützten.

<sup>79</sup> Reichel, 1993, S. 321



überregionaler Bedeutung sein dürften, sprach nur von „Konjunktürkünstlern“ oder „Trittbrettfahrern“, die die Gunst der Stunde genutzt hätten, freigewordene Plätze einzunehmen.<sup>80</sup>

Vor diesem Hintergrund scheint die Beschäftigung mit der NS-Kunst, insbesondere mit der zugrunde liegenden Fragestellung nach dem künstlerischen Opportunismus, gerechtfertigt. Der Ansicht Reichels, dass die Kunst des Nationalsozialismus nur durch ihre offensichtliche Überschätzung, nicht etwa durch ihre objektive Bedeutung zu einem bevorzugten Beschäftigungsfeld der kunsthistorischen Forschung avanciert sei<sup>81</sup>, muss daher an dieser Stelle vehement widersprochen werden, zumindest investigative Hypothesen betreffend. Diesen Anspruch erhebt auch die vorliegende Studie, die die kalkulierte „Einschaltung“ von Seiten der Künstler mit einhergehendem Stilwandel an ausgewählten Künstlerœuvren mittels werkimmanenter Stilanalysen so objektiv als möglich, d.h. wissenschaftlich nüchtern, sachlich kompromisslos und ohne moralisierenden Unterton, zu überprüfen und zu belegen beabsichtigt.

---

<sup>80</sup> Maike Bruhns: Kunst in der Krise. Hamburger Kunst im Dritten Reich. Hamburg 2001

<sup>81</sup> Reichel, 1993, S. 357

## I. Kunst im Nationalsozialismus - Kunst im Konsens

### 1.1. „Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission“ – Zur Bedeutung und Funktion von Kunst im Nationalsozialismus

Das einleitende Zitat eines scheinbar gewöhnlichen Kunstliebhabers stammt von Adolf Hitler und zierte das Eingangsportal des neu erbauten »Hauses der Deutschen Kunst« [HDK] in München.<sup>1</sup> Als „Tempel der Kunst“ für die ‚wahre‘, ‚ewig-deutsche‘ Kunst gepriesen<sup>2</sup>, wurde es eigens für die zwischen 1937 bis 1944 jährlich veranstalteten und unter Hitlers Schirmherrschaft stehenden »Großen Deutschen Kunstausstellungen« [GDK] errichtet.<sup>3</sup> Während dem Bau selbst als dem ersten architektonischen Großprojekt des Dritten Reiches und als einem „Symbol der neuen Machtverhältnisse“ eine Schlüsselrolle in der NS-Architekturgeschichte zukommt<sup>4</sup>, verschaffte die GDK mit durchschnittlich 900 bis 1000 Bildwerken verschiedener Gattungen und Sujets jeweils einen repräsentativen Überblick über das aktuelle, geduldete Kunstschaffen im nationalsozialistischen Deutschland und gilt daher gemeinhin als Maßstab systemkonformer Kunst.<sup>5</sup>

Genese und Funktion des HDK, der enorme Aufwand, der rund um die jährliche Verkaufsausstellung GDK betrieben wurde<sup>6</sup>, Hitlers Kulturredens auf den Nürnberger »Reichsparteitagen« von 1933 bis 1939, die Beschlagnahmen von »entarteter« Kunst aus öffentlichen Museen<sup>7</sup> sowie die beabsichtigte Präsentation der Beute des maßlosen Kunstraubes während der Kriegsjahre im so genannten »Sonderprojekt Linz«, als der von Hitler schon vor 1933 geplanten, nicht realisierten weltgrößten Gemäldegalerie in dessen

---

<sup>1</sup> Hitler, zitiert nach Schuster, 1987, S. 22

<sup>2</sup> Zitat Hitler, Rede zur Eröffnung der GDK 1937, vollständig abgedr. bei Schuster, 1987, S. 242-252

<sup>3</sup> Backes, 1988, S. 36/77

<sup>4</sup> Zitat Arndt, 1987, Untertitel bzw. S. 61. Vgl. u.a. Hinz, 1974, S. 36f.

<sup>5</sup> Preiß, 1999, S. 410; Hinz, 1974, S. 35/40; Merker, 1983, S. 165, verwies darauf, dass die auf der ersten GDK gezeigten Maler und Bildhauer zu einem erheblichen Prozentsatz auch spätere GDK bestückten, die Seiten der führenden NS-Kunstzeitschriften beherrschten und hohe Auszeichnungen durch den Staat erhielten; führend waren z.B. Albiker, Breker, Kolbe, Klimsch, Peiner, Scheibe, Thorak und Wissel. Die GDK 1937 betreffend, sprach v. Lüttichau, 1987, S. 89ff., hinsichtlich der Malerei von einer bestimmenden, anekdotischen Historien- und Genremalerei und eines, zum Monumentalen neigenden Naturalismus bei Landschaften, Industriebildern und Bildnissen; bei den über 200 plastischen Bildwerke habe es sich vornehmlich um Portraitsköpfe, Akte und Tierdarstellungen gehandelt, wobei die Aktplastik betreffend, die Rollenverteilung der Geschlechter genau festgelegt gewesen sei: der anmutigen und hingabebereiten Frau stand der herrische, muskulöse und willensstarke Mann gegenüber. Der berühmt-berüchtigte Anteil an ‚Frontkunst‘, so Merker, 1983, S. 167, stieg erst mit Ausbruch des Krieges.

<sup>6</sup> Verwiesen sei hier nur auf den spektakulären Festumzug »Zweitausend Jahre Deutsche Kultur« anlässlich der Eröffnung der ersten GDK 1937, bei dem auf 30 Festwagen die verschiedenen Kulturepochen symbolisch verherrlicht wurden (v. Lüttichau, 1987, S. 87f.) und die jährlichen Ankäufe von auf den GDK ausgestellten Kunstwerken durch die NS-Elite (Petropoulos, 1999, S. 79ff.).

<sup>7</sup> Siehe hierzu die Veröffentlichungen der betreffenden Institutionen. An dieser Stelle sei zur Orientierung nur auf Brenner, 1963, S. 108f., verwiesen, die einige ausgewählte Sammlungen und die Anzahl der dort beschlagnahmten Werke aufzählte: So wurden z.B. in der Mannheimer Kunsthalle 584, im Frankfurter Stadel 496, im Schlesischen Museum Breslau 560, in der Hamburger Kunsthalle 983 Werke beschlagnahmt. Überdies machte sie, S. 142ff., auf den »Plan Kümmel« (benannt nach Prof. Dr. Kümmel, Generaldirektor der Berliner Museen) aufmerksam, der schließlich auch die Beschlagnahme des Privatbesitzes der politischen Gegner vorsah.

Heimatstadt<sup>8</sup> – um nur einige Beispiele aufzuzählen -, veranschaulichen die enorme Bedeutung der Kunst im Dritten Reich. Mit ihr ließ sich national wie international das Ansehen des NS-Staates erhöhen, steht der Umgang mit ihr doch gemeinhin für Kultiviertheit, Geschmack, Niveau und Bildung.<sup>9</sup> Die mit Bedacht gewählten und eingangs zitierten Worte über dem Portal des HDK verweisen dabei geradezu paradigmatisch auf die ihr zugedachte Funktion: Die künstlerische Qualität der Kunst des Nationalsozialismus sollte in Ausführung und Gestaltung über jeden Zweifel ‚erhaben‘ sein und in Aussage und Intention leidenschaftlich-missionierend, sprich fanatisch im Sinne der politisch-ideologischen Absichten des NS-Staates, wirken, wobei sich der Künstler selbst dieser Verantwortung bewusst sein müsse. Anders formuliert: Das Interesse des NS-Herrschaftssystems an der Bildenden Kunst gründete sich auf der Absicht, sich ihrer, d.h. Künstler wie Kunst, direkt oder indirekt zur Darstellung und Repräsentation zu bedienen.

Dies geschah auf zweierlei Art und Weise: Zum einen veranschaulichten Kunstwerke als ästhetisierte Politik die ideologischen Werte des NS-Systems nach innen und außen und trugen somit zur Sichtbar- und Erfahrbarmachung der neuen politischen Machtverhältnisse (neben zahlreichen Massenveranstaltungen und Festakten) bei.<sup>10</sup> Zum anderen halfen vermeintlich unpolitische Werke die „häßliche Seite des NS-Staates“<sup>11</sup> zu verharmlosen, zu kaschieren, indem sie das Bild eines harmonischen, gemeinschaftlichen und von der Politik fernen Lebens forcierten.<sup>12</sup> Oft verschönernd und spannungslos, dabei die Differenzen zum Geschmack der Bevölkerung - nunmehr zum »gesunden Volksempfinden« stilisiert<sup>13</sup> - aufhebend, ließ sich mit ihnen das auf Indoktrination und Manipulation beruhende System überhöhen, derer es, auf Unterordnung beruhend, dringend bedurfte.<sup>14</sup> Für die Künstler hieß dies: Herausgerissen aus ihrer Anonymität, die sie zuvor noch in der Zeit der Weimarer Republik besaßen, wurden sie nun zu kreativen Erfüllungsgehilfen des NS-Herrschaftssystems und seiner gezielten Propaganda.<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> Ziel war es, die berühmtesten Werke der älteren und neueren Kunstgeschichte in diesem »Führermuseum« zu vereinen, zu dessen Ausstattung zudem ein Theater, ein Uraufführungskino, ein Variété, eine Bibliothek u.ä. geplant waren. Siehe u.a. Petropoulos, 1999, S. 305ff.; Backes, S. 16/101ff.; Müller-Mehlis, 1976, S. 82f. und ganz aktuell Birgit Schwarz: Hitlers Museum. Wien/Köln/Weimar 2004.

<sup>9</sup> Vgl. Petropoulos, 1999, S. 17

<sup>10</sup> Zu Aufgabe und Funktion der NS-Kunst bzw. der jeweiligen Gattung siehe u.a. v. Beyme, 1998, S. 125; Dröge/Müller, 1995, S. 256ff.; Petsch, 1987, S. 47ff./66; Richard, 1982, S. 30ff.; Wolbert, 1982; Damus, 1978, S. 88; Hinkel, 1975, allgemein

<sup>11</sup> Zitat Reichel, 1993, S. 115

<sup>12</sup> Hinz, 1974, S. 98, sprach beispielsweise von »Masken« des Systems, von der Kunst in der Funktion der Verschleierung der eigentlichen Absichten. Die NS-Kunst sei nicht als Instrument zur Durchsetzung der Ideologie genutzt bzw. benötigt worden, sondern zur Verklärung derselben.

<sup>13</sup> Siehe hierzu speziell Stephanie Poley: Deutsche Kunst und entartete Kunst – Das „gesunde Volksempfinden“ im Dritten Reich. In: Siegfried Salzmann (Hg.): Namen des Volkes – Das „gesunde Volksempfinden“ als Kunstmaßstab. Duisburg 1979, S. 26ff. Vgl. Richard, 1982, S. 73f.; Paas, 1983, S. 23

<sup>14</sup> Damus, 1978, S. 88. Allerdings muss dem Autor insofern widersprochen werden, als dass er von der NS-Herrschaft als einem System sprach, das allein durch „direkten Zwang“ durchgesetzt worden sei.

<sup>15</sup> Vgl. Frommhold, 1978, S. 13. Dagegen sprach Davidson, Skulpturen 1988, S. 8/21, zwar von einer „erzieherischen Aufgabe“ des NS-Künstlers, der der Bevölkerung u.a. das Ideal des ‚guten‘ und ‚schönen‘

Diese Auffassung, die die NS-Kunst funktional in zwei Kategorien gliedert und ihr einen daraus resultierenden, stilistischen Pluralismus attestiert<sup>16</sup>, versteht unter NS-Kunst - so wie sie Mittig einfach, aber plausibel definierte - all jene Bildwerke, „mit denen die Machthaber andere täuschten...“<sup>17</sup> – und folgt damit der NS-Propaganda, die stets betonte, dass es sich um ein „freies, aber verantwortliches Dienen“<sup>18</sup> der Künstler handelte und diese verpflichtet seien zu „werben für die großen, hehren Ziele des [völkischen] Erwachens“.<sup>19</sup> Da im Rahmen dieser Studie der bis heute andauernden Diskussion um eine allgemeingültige, d.h. –akzeptierte Definition von NS-Kunst<sup>20</sup> keine neuen Argumente hinzugefügt werden, dient diese Definition als ausreichende Arbeitshilfe, um mit dem Begriff nachfolgend operieren zu können. Das Janusgesicht des Dritten Reiches, das sich in Terror und Gewalt, Indoktrination und Manipulation, aber eben auch in der Vorspiegelung der langfristigen Zufriedenstellung der Interessen jedes Einzelnen zum Ausdruck kommt<sup>21</sup>, findet demnach sein Pendant in der NS-Kunstproduktion: In Analogie zum politischen Alltag besteht sie aus harmlosen und äußerst bedenklichen Werken<sup>22</sup>, deren

---

Menschen habe einprägen sollen, jedoch verneinte er, dass die geförderte Kunst des Dritten Reiches einer „geformten Ideologie“ gleichkäme und gleichkommen sollte.

<sup>16</sup> Zur Uneinheitlichkeit der NS-Kunst bzw. ihrer Stilvielfalt siehe auch Gabler, 1996, S. 193, die davor warnte, dahinter eine gewisse Liberalität zu vermuten. Denn dies hieße, das NS-Regime als einen „monolithischen Block“ zu verstehen und das vorherrschende „organisierte Chaos“ der NS-Kulturbürokratie, welches zu eben dieser Stilvielfalt maßgeblich beitrug, zu übersehen.

<sup>17</sup> Zitat Mittig, Aktuelles Thema? 2000, S. 16 und ders., Thesen 1992, S. 85

<sup>18</sup> Hinkel, 1937, S. 20

<sup>19</sup> Zitat Willrich, 1937, S. 142

<sup>20</sup> Die Debatte entzündete sich nicht wegen eventueller Zweifel, dass die Kunst im Dritten Reich als Instrument der Propaganda fungierte, sondern an der Frage, ob sie nachweislich eine propagandistische Wirkung auf den Betrachter besaß und wenn ja, welche und wie erfolgreich diese einzuschätzen sei: Beispielsweise sprach Hinz, 1974, S. 98ff./110ff., in Bezug auf die Malerei von der alleinigen Absicht der NS-Machthaber, mittels ihrer die Bevölkerung einzuschüchtern: Dies sei beim großen Bevölkerungsdurchschnitt durch eine ideologische „Substantialisierung“ einfach verständlicher Darstellungen gelungen, beim kulturell interessierten Bildungsbürgertum mit seinen einschlägigen Kenntnissen durch komplexe Sachverhalte aus faschistischer Allegorik und verklärender Historie. Während u.a. Petsch, 1987, S. 47, ebendies auch als charakteristisch für die NS-Plastik erachtete und von einer disziplinierenden Wirkung durch Einschüchterung sowohl des Einzelnen als auch der Masse sprach, bestritt Wolbert, 1982, S. 29, dagegen diese einschüchternde Wirkung für die NS-Plastik: Die Figuren symbolisierten die Staatsmacht, die ihre Bedingungen an die Bevölkerung mit dogmatischer Unbeugsamkeit und Härte stellte; sie sollten niemanden bekehren oder einschüchtern, da der NS-Staat nicht in der Notwendigkeit stand, sich vor den Bürgern zu legitimieren. Dröge/Müller, 1995, S. 252ff., wiederum lehnten die Hinzsche These von der „Eliten-Ästhetik“ grundsätzlich ab und bezogen Wolberts Meinung, dass die Kunst weder der Einschüchterung diene noch die NS-Führung sich hiermit ihren elitären Status bestätigen lasse, auf die gesamte NS-Kunst. Im Gegenteil, die mit großem Aufwand betriebene Vermassung der Kunst, so die beiden Autoren, habe die Bevölkerung dazu aufgefordert, ein eigenes ästhetisches Bewusstsein zu entwickeln; um Allgemeinverständlichkeit bemüht, sei als der ‚kleinste gemeinsame Nenner‘ daher eine nahezu substanzlose, antiquiert wirkende Kunst ins Rampenlicht getreten. Ohne Zweifel sollte diese der Herrschaftssicherung dienen, doch nicht etwa durch Einschüchterung, sondern durch die Illusion von einer harmonischen, politikfernen Realität. Während erstere ihren Blick auf die programmatischen Bildwerke der NS-Künstlerelite - eingangs als ästhetisierte Politik umschrieben - richteten, sprachen insbesondere Dröge/Müller, das Gros der künstlerischen Produktion betrachtend, von den vermeintlich unpolitischen Werken, die in ihrer tradierten Darstellungsweise oftmals belanglos wirken, und kamen daher, nicht zu Unrecht, zu einem ganz anderen Ergebnis. Der Fehler liegt in der Verabsolutierung solcher Erkenntnisse bzw. resultiert aus der Vorstellung der NS-Kunstproduktion als einer homogenen Kunstrichtung.

<sup>21</sup> Vgl. Mommsen, 1990, S. 36

<sup>22</sup> Neben Haug, 1987, S. 82, der in diesem Kontext zu bedenken gab, dass die „stumme Macht des Ästhetischen“ generell schwer festzulegen sei, verwies schon Hellack, 1960, S. 81, auf die Schwierigkeit zu

Spektrum von einem hohen bis sehr niedrigen künstlerischen Niveau reicht.<sup>23</sup> Welche Kunst nach 1933 als repräsentativ, als systemkonform, als ‚nationalsozialistisch‘ galt, leitete sich da-bei aus der perfiden NS-Kultur- bzw. Rasseideologie ab, die als der eigentliche Antrieb für das gesamte kulturelle Engagement der NS-Machthaber angesehen werden kann, wenn sie auch nicht als verbindliche, offizielle Programmatik mit explizit vorhandenen Normen seitens des NS-Apparates zur Lenkung der künstlerischen Tätigkeit missverstanden werden sollte.<sup>24</sup> Auf ihr als der Grundlage nationalsozialistischer Weltanschauung entwickelten sich Gestalt, Funktion und Bedeutung der Bildenden Kunst sowie auf ihr auch die reaktionäre Kunstpolitik basierte, die nach Ausschaltung der Moderne endgültig zur Etablierung einer ‚arteigenen‘ NS-Kunst führte.

Nachfolgend werden daher kurz die Grundzüge dieser NS-Kultur- bzw. Rasseideologie sowie die kunstpolitischen Maßnahmen im Verlauf der NS-Herrschaft erläutert, um das Spannungsfeld, in dem sich Künstler nach 1933 zu bewegen hatten, zu charakterisieren. Wie an den ausgewählten Künstlern exemplarisch darzulegen sein wird, prägten sie in nicht zu unterschätzender Art und Weise deren Werk und Wirken und sind daher für das Verständnis ihres opportunistischen Handelns im Dritten Reich unabdingbar.

---

unterscheiden, welche Kunst harmlos bzw. staatstragend in Sinne der NS-Kunstideologie war, welche Kunst tatsächlich der NS-Weltanschauung diene oder vornehmlich ästhetische Probleme zu bewältigen suchte.

<sup>23</sup> Zur Wahrnehmung von Kunst im Nationalsozialismus siehe auch Walter Schurian: Kunst und Kitsch im Nationalsozialismus. Eine psychologische Betrachtung. In: Hubert Christian Ehalt (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus. Frankfurt/Main 1996, S. 303-315

<sup>24</sup> Mittag, Ohn' Ursach' 1999, S.297

## 1.2. Kunstideologische Grundlagen

Aufgaben der Kunst als Instrument der NS-Propaganda waren neben der Aufwertung des NS-Herrschaftssystems und der Kriegsverherrlichung insbesondere auch die Vermittlung der NS-Rasselehre.<sup>1</sup> Unmittelbare Bedeutung für die Entwicklung letzterer und damit auch der NS-Kulturideologie erlangten die in der Tradition des Antisemitismus des 19. Jahrhunderts stehenden Ideengebilde der völkisch-nationalistisch gesinnten Kreise, die bereits in den 1920er Jahren maßgeblichen Anteil am Aufstieg der NSDAP hatten.<sup>2</sup> Zur Darlegung ihres Glauben an die Überlegenheit der eigenen Rasse und der daraus abgeleiteten Kunsttheorie seien nachfolgend insbesondere der Maler, Architekt und Kunstschriftsteller Paul Schultze-Naumburg [1869-1949]<sup>3</sup> sowie der selbsternannte Chefideologe der NSDAP, Alfred Rosenberg [1893-1946]<sup>4</sup>, zitiert.

Für Schultze-Naumburg ist das Kunsterzeugnis sowohl Spiegelbild der Umwelt (»Boden«) als auch der körperlichen sowie geistigen Beschaffenheit (»Blut«) des Menschen: »Blut« als Synonym für »Rasse« steht demnach für eine Gruppe, die sich durch gemeinsame körperliche und geistige Eigenschaften auszeichnet und in Folge dessen gleichartige Werke schafft.<sup>5</sup> Die für ihn bestehende Abhängigkeit zwischen Kunst und »Rasse« gipfelte in der Gegenüberstellung von Fotografien geisteskranker und missgebildeter Menschen mit Werken moderner Kunst.<sup>6</sup> In ihrer ‚Ähnlichkeit‘ sah er eine „Bevorzugung und Betonung der Erscheinungen der Entartung“ und zog die für ihn logische Konsequenz seines »rassischen Prinzips«: Die moderne Kunst könne nur von kranken Menschen geschaffen worden sein; die Avantgardebewegung sei eine „wahre Hölle der Untermenschen“.<sup>7</sup>

Als die führende »Rasse« bezeichnete er die »nordisch-arische«, die der »geborene Herrenmensch« sei.<sup>8</sup> Inbegriff dieser Verkörperung sei wiederum der Germane, dessen legitime Nachfolge das deutsche Volk angetreten habe. Ziel sämtlicher politischer Bemü-

---

<sup>1</sup> Mittig, Antikenbezüge 2001, S. 246

<sup>2</sup> Gemeinhin unterteilt man das Konglomerat widersprüchlicher NS-kunsttheoretischer Ansätze in die drei unterschiedlichen Theorie-Richtungen: völkische Kreise, nationalistische Kreise und »altdeutsch-pangermanische Zirkel«, auf die im Einzelnen nur begrenzt eingegangen werden kann. Vgl. u.a. Petsch, 1987, S. 11f.; Pröstler, 1982, S. 168ff.; Liška, 1974, S. 14f.

<sup>3</sup> Schultze-Naumburg hinerließ mit seinen berühmt-berüchtigten Schriften »Kunst und Rasse« /München 1928 und »Kunst aus Blut und Boden«/ Leipzig 1934 Schlüsselwerke zum Verständnis der so genannten »NS-Blut- und Bodenmythologie« und wurde für seine Errungenschaften für den NS-Staat mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt, darunter u.a. mit der »Goethe-Medaille« 1939, dem »Adlerschild« 1944 und dem Titel »unersetzlicher Künstler«; Merker, 1983, S. 87/166f.. Zur Person Schultze-Naumburgs siehe auch Claus Pese: »Der Name Schultze-Naumburg ist Programm genug!« Paul Schultze-Naumburg in Weimar. In: Bothe/Föhl, 1999, S. 386-394

<sup>4</sup> Rosenberg kannte Hitler seit 1919, war Teilnehmer des »Hitler-Putsches« 1923 und u.a. seit 1920 »Hauptschriftleiter« der NSDAP-eigenen Zeitschrift »Völkischer Beobachter«. Zur Person Rosenbergs siehe u.a. Petropoulos, 1999, S. 41ff; Merker, 1993, S. 100ff.

<sup>5</sup> Schultze-N., Kunst und Rasse 1928, S. 19 sowie Schultze-N., Blut und Boden 1934, S. 3

<sup>6</sup> Schultze-N., Kunst und Rasse 1928, S. 89ff.

<sup>7</sup> Schultze-N., Kunst und Rasse 1928, S. 87

<sup>8</sup> Schultze-N., Blut und Boden 1934, S. 12

hungen müsse daher die „bewußte Auslese und Hochzucht“ von ihm als dem alleinigen »Kulturträger«<sup>9</sup> sein.<sup>10</sup>

Unschwer zu erkennen ist Schultze-Naumburgs Absicht, die restliche Bevölkerung als »Untermenschen«, als minderwertig darzustellen, die aufgrund der Auffassung von der ‚Rassegebundenheit von Kunst‘ zu wahren Kunstschaffen nicht fähig seien. Als Inbegriff des »rassisch minderwertigen Lebens« galt ihm der Jude, dessen „zersetzende(r) Geist“ in der Kunst bedrohliche Ausmaße angenommen habe, „durch den alles in die stinkende Fäulnis übergang, die wir in den letzten 10 Jahren erlebt haben“.<sup>11</sup>

Auch der Rasseforscher Hans F.K. Günther [1891-1968] betonte in enger Übereinstimmung mit Schultze-Naumburg die angebliche Abhängigkeit von »Rasse und Stil«.<sup>12</sup> Gemäß seiner Überzeugung, dass die Haltung und das Auftreten von Menschen die von ihnen zu erwartende Formgebung erkennen lassen<sup>13</sup>, wertete er beispielsweise den sichtbaren Ausdruck von Emotionen, wie es charakteristisch für den Expressionismus ist, als Indiz, dass „in seinen Vertretern das europafremde Blut des jüdischen Volkes“ fließe.<sup>14</sup> Da dies im Gegensatz zur „nordischen Zurückhaltung“ stünde, müsse dieser Kunst bzw. diesen Künstlern jegliche Möglichkeit des Wirkens entzogen werden.<sup>15</sup>

So komplex diese Gedankengebäude erscheinen, so unkonkret bleiben sie selbst bei Erweiterung der Autorenliste, sei es z.B. um die Verfasserin des 1938 erschienenen Buches »Im Terror des Kunstbolschewismus«, Bettina Feistel-Rohmeder, oder um Wolfgang Willrich, einem der Hauptverantwortlichen der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 und Autor des berühmt-berüchtigten Buches »Säuberung des Kunsttempels« aus dem gleichen Jahr.<sup>16</sup> Deutlich ist aber, dass die Anhänger des völkischen Flügels der NSDAP die Schönheit der Kunst als ein »rassehygienisch« zu lenkendes Phänomen begriffen. In Folge der ‚rassischen Bedingtheit von Kunst‘ bliebe demnach mit der Verhütung bzw. Vernichtung »rassisch minderwertigen Lebens« zukünftig alles ‚Problematische‘ und ‚Unschöne‘ als Spiegel der ‚unzureichenden geistigen und körperlichen Beschaffenheiten‘ der jeweiligen Künstler ausgespart, so dass langfristig und zwangsläufig das Ziel einer systemadäquaten Kunst erreicht werde.<sup>17</sup>

Nationalistisch gesinnte Vertreter, wie Alfred Rosenberg, mochten sich allerdings nicht allein auf diese zeitintensive Reaktionskette verlassen. Seiner Maxime entspre-

---

<sup>9</sup> Zu der Auffassung des »Ariers« als dem ‚Kulturschöpfer‘ und den ‚unschöpferischen Juden‘ als den ‚Kulturzerstörern‘ siehe auch Backes, 1988, S. 49ff.

<sup>10</sup> Zitat Schultze-N., Blut und Boden 1934, S. 16

<sup>11</sup> Zitate Schultze-N., Blut und Boden 1934, S. 33

<sup>12</sup> So der gleichnamige Titel der 1927 in München von Hans F.K. Günther erschienenen Publikation.

<sup>13</sup> Günther, 1927, S. 15

<sup>14</sup> Zitat Günther, 1927, S. 105

<sup>15</sup> Günther, 1927, S. 29

<sup>16</sup> Zur Person Willrichs siehe v. Lüttichau, 1997, S. 100f.

<sup>17</sup> Mommsen, 1990, S. 43, nannte die völkische Ideologie, die aus der wilhelminischen Epoche stammte und „trotz futuristischer Visionen rückwärtsgewandt“ blieb, schlicht „verklemmt“.

chend, „Deutschland deutsch zu erhalten“, forderte er eine »reindeutsche« Kunst, geprägt durch Weltanschauung und „Haltung der Seele“, die zugleich Ausdruck des »nordisch-rassischen Schönheitsideals« und so „heroisch wie der Kampf um die staatliche Erneuerung“ sein müsse.<sup>18</sup> Die derzeit vorherrschenden „Werke aus sicherem Instinkt für alles Morsche“, die er insbesondere vom „expressionistischen Untermenschentum“ verbreitet sah, beabsichtigte er nicht länger im nationalsozialistischen Deutschland zuzulassen.<sup>19</sup>

Übereinstimmungen mit den rassistischen Theorien eines Schultze-Naumburg oder Günther sind deutlich. Und wie sie, blieb auch er über die ausschweifenden Hass-tiraden gegen die moderne Kunst hinaus die Antwort auf die Frage, was denn nun konkret das ‚Deutsche‘ in der Kunst ausmache, schuldig - wie auch andere: So bemerkte beispielsweise Hitler nur lapidar: „Deutsch sein, heißt klar sein“<sup>20</sup>, während Eberlein zwar ausführlicher, doch keineswegs verständlicher formulierte: „Deutsch ist nicht jede in Deutschland geschaffene Kunst; deutsche Kunst ist die in Deutschland von deutschen Menschen deutsch geschaffene Kunst“.<sup>21</sup> Offen-sichtlich galt ihnen jedoch als »deutsch« alles ‚Positive‘, ‚Schöne‘, ‚Aufrichtige‘ und vor allem, ihrem Anspruch auf Ewigkeit, sprich der Idee eines »Tausendjährigen Reiches« genügend, alles ‚Verbindliche‘, dass, so ihre Rechtfertigung, nicht im Konflikt zu dem angeblichen Willen der Bevölkerung stünde.<sup>22</sup> Der Künstler müsse sich seiner Verantwortung „als Beauftragter der Macht“<sup>23</sup> bewusst sein, denn seine Kunst sei fortan nicht mehr Ausdruck individuellen Schaffens, sondern diene als Teil der NS-Gemeinschaft dem Staat zur Verkörperung derselben.

Zweifelloos stand dieser postulierte Nationalismus mit seiner Wahnvorstellung von der Notwendigkeit »rassischer Reinheit« als Voraussetzung zur Erringung der Hegemonialstellung im internationalen politischen Gefüge, im Widerspruch zur Internationalität moderner, zeitgenössischer Kunstrichtungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Als Werke von höchst subjektiver Individualität, von bisher unbekannter Kurzlebigkeit und aufgrund ihrer, als substanziell empfundener Bereicherung durch äußere Einflüsse mussten sie vor diesem Hintergrund geradezu zwangsläufig den blinden Hass der Nationalsozialisten auf sich ziehen. Da sie die Weimarer Republik und ihre demokratische Ordnung für die Vielfalt an künstlerischen Positionen verantwortlich machten, schien ihnen neben der Verfolgung, Deportierung und Ermordung politisch Andersdenkender auch die liquidatorische Ausschaltung der Avantgarde eine logische Schlussfolgerung. Dass die Juden dabei zum

---

<sup>18</sup> Zitate Rosenberg, *Revolution?*, 1934, S. 4/14

<sup>19</sup> Zitate Rosenberg, *Revolution?* 1934, S. 13

<sup>20</sup> Zitat Hitler, Rede GDK 1937, S. 246. Backes, 1988, S. 41f., verwies hinsichtlich der NS-Kulturideologie zudem auf Adolf Hitlers »Mein Kampf« (S. 49ff.) sowie auf das Parteiprogramm der NSDAP von 1926 (Punkt 23: Kampf gegen ‚zersetzende‘ Richtungen in der Bildende Kunst und Literatur).

<sup>21</sup> Zitat Eberlein, 1934, S. 17

<sup>22</sup> Hermand, *Bewährte Tümligkeiten* 1976, S. 105, formulierte: die favorisierte Kunst sollte „nicht kritisch, sondern erhebend, nicht intellektualistisch, sondern volksnah, nicht international, sondern arteigen, nicht frei, sondern verantwortungsbewusst“ sein. Vgl. Prödtler, 1982, S.47

<sup>23</sup> Zitat Richard, 1982, S. 76



Synonym des „Untergangs des Abendlandes“<sup>24</sup> wurden und der Glaube vom ‚auserwählten deutschen Volk‘ im Holocaust gipfelte, muss kaum in Erinnerung gerufen werden. Insbesondere abstrakt und expressionistisch arbeitende Künstler standen im Kreuzfeuer: Ihre oftmals unkonkreten Bildaussagen und ihr Streben nach Individualität in Inhalt und Form erwiesen sich als gänzlich ungeeignet zur politischen Instrumentalisierung, zumal ihre Überzeugung, den Ausdruck mittels Farb- und Formdeformationen steigern zu können, der NS-Rassedoktrin widersprach. Propagandistisch für den NS-Staat unbrauchbar, wurden ihre Werke zur ‚Un-Kunst‘ erklärt und verboten. Denn bekanntermaßen blieb es während der NS-Gewaltherrschaft nicht allein bei theoretischen Formulierungen, die das Feindbild ‚entartete Kunst‘ mehr oder weniger präzise umschrieben. Im Gegenteil, die skizzierte NS-Kunst-/Rasstheorie, die sich als Konstrukt verschiedener Gedankenkomplexe erweist, diente als ideologische Legitimation der schließlich im Frühjahr 1933 beginnenden, aggressiven Vorgehensweise zur Diffamierung und Ausschaltung derselben, mit der auch das offensichtliche Fehlen einer repräsentativen, systemadäquaten NS-Kunst vorerst verdeckt werden konnte.

---

<sup>24</sup> So der Titel des 1918-22 erschienenen Buches von Oswald Spengler, das u.a. Alfred Rosenberg als literarische Vorlage für seine Sicht sowie sein Buch »Mythus des 20. Jahrhunderts«, München 1930, diente; Merker, 1983, S. 56ff.

### 1.3. Kunstpolitische Maßnahmen

Die konstruierte Widersinnigkeit der in Grundzügen dargelegten NS-Kulturideologie erklärt auch die Widersprüchlichkeit der nationalsozialistischen Kunstpolitik. Aufgabe und Ziel derselben war es, sämtliche »art«-fremde Einflüsse auszuschalten und eine der Herrschaftsform angemessene Kunst etablieren zu helfen. Doch über die Orientierung am »rassischen Prinzip« hinaus, waren - im Gegensatz zu den politischen Zielen - die Vorstellungen der NS-Machthaber über eine systemkonforme Kunst äußerst vage, gingen sogar weit auseinander. So entwickelte sich der kunstpolitische Maßnahmenkatalog weniger aus der Affirmation als vielmehr aus der Negation, d.h. aus der detaillierten, prononcierten Beschreibung des Feindbildes, das man rechtlich konform zu definieren, wie zu eliminieren beabsichtigte.

Im Rahmen dieser Untersuchung sind die einzelnen Stationen der NS-Kunstpolitik deshalb von Bedeutung, da sie, wie zu zeigen sein wird, gewogenen oder willfährigen, anpassungsbereiten Künstlern geradezu als Leitfaden für ihr eigenes künstlerisches Agieren im NS-Deutschland dienten. Dass die neuere Forschung diesbezüglich dazu neigt, die NS-Kunstpolitik, d.h. den Anspruch der Nationalsozialisten an eine totale Infiltration der Kunst als gescheitert zu erklären<sup>1</sup>, nachdem ihr bereits mit dem Hinweis auf kulturkonservative Positionen des späten 19. und anfänglichen 20. Jahrhunderts etwas NS-Spezifisches abgesprochen worden war<sup>2</sup>, ist insofern irrelevant, als dass die zur Diskussion stehenden Künstler ihre Karriere nicht in nebulösen Grenz-bereichen, sondern auf der offiziellen Politbühne ausübten, d.h. ihre Kunst in Abhängigkeit und überwiegend im Auftrag des NS-Staates entstand.

#### Die NS-Kunstpolitik kurz nach der Machtübernahme

Die NS-Kunstpolitik stand kurz nach der Machtübernahme im Januar 1933 noch weitgehend im Schatten der sich überschlagenden politischen Ereignisse. Die Neuformierung der bestehenden Verhältnisse - von Broszat kurz als „Monopolisierung der politischen Macht“<sup>3</sup> bezeichnet – ließ allerdings Art und Ausmaß des NS-Machtstrebens erkennen: In kürzester Zeit wurden politische Gegner bzw. politisch nicht opportune Personen ausgeschaltet, die sich in allen Schaffensbereichen finden ließen. So blieb es nicht

---

<sup>1</sup> Petropoulos, 1999, wies ausführlich auf die inneren Widersprüche und Kompetenzrangeleien hin, die eine komplette Überwachung von Kunst und Künstlern letztlich bewenn nicht sogar verhinderte. Vgl. u.a. Gabler, 1996, S. 46. Mommsen, 1990, S. 43, sprach von einer geradezu „grotesken Ineffizienz“ in vielen Bereichen, so auch in der Kunstpolitik: Die Einheitlichkeit der Wirkungsweise gehe auf die unfähigen und selbstherrlichen Fehlentscheidungen der miteinander konkurrierenden Potentaten zurück.

<sup>2</sup> Pröster, 1982, S.173ff., verwies u.a. auf die Vorbildfunktion Houston Stewart Chamberlains [1855-1927] oder Julius Langbeins [1851-1907].

<sup>3</sup> Broszat, Staat Hitlers 1992, Kapitelüberschrift

nur bei der „Bekämpfung der auffälligen politischen Auswüchse der Verdrehtheit“, sondern es war erklärtes Ziel, so Willrich in gewohnt martialischer Ausdrucksweise, auch „das unterpolitische, weitverzweigte Kellersystem der Narrheiten“<sup>4</sup> ausfindig und untätig zu machen.<sup>5</sup> Dies wurde bekanntlich rasch erreicht, da in den entscheidenden Anfängen parlamentarisch gebilligt.<sup>6</sup>

Als eine der ersten Maßnahmen, die sich unmittelbar auf Kunst und Kultur auswirkten<sup>7</sup>, erwies sich das im April 1933 verabschiedete »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums«, das die Entlassung derjenigen Beamten vorsah – darunter zahlreiche Museumsdirektoren, Kuratoren und Hochschullehrer, die entschieden für die moderne Kunst eingetreten waren oder diese repräsentierten<sup>8</sup> –, die nicht die Gewähr dafür boten, dass sie vorbehaltlos für den nationalsozialistischen Staat eintraten (§ 4).<sup>9</sup> Erst das »Reichskulturkammergesetz« vom 22. September 1933 wirkte sich direkt auf die Künstler aus. Als berufsständische Organisation sämtlicher Kulturschaffender durch deren Zwangsmitgliedschaft gebildet, war die »Reichskulturkammer« (RKK) dem von Joseph Goebbels' geleiteten »Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda« (RMVP) unterstellt.<sup>10</sup> Mit dieser staatlich sanktionierten Kontrollinstanz aller Künstler, ihrer

---

<sup>4</sup> Zitate Willrich, 1937, S. 92f.

<sup>5</sup> Die Aggressivität der reichsweiten NS-Vorgehensweise überrascht vor dem Hintergrund der bereits seit 1930 in Thüringen mitregierenden NSDAP nicht: Der Erlass »Wider die Negerkultur – für deutsches Volkstum« kann als kunst-politisches Programm des Landes gelten, der den Bildersturm erahnen ließ. Eine Reihe bekannter Maßnahmen folgte: Das »Bauhaus« wurde mit Beschluss der NS-Mehrheit im Dessauer Gemeinderat 1932 zum Umzug ins liberalere Berlin gezwungen; in Weimar entließ man insgesamt 29 Lehrer der Staatliche Hochschule für Baukunst, Bildende Kunst und Handwerk, die nun in »Vereinigte Weimarer Kunstlehranstalten« umbenannt wurde; die von Oskar Schlemmer geschaffenen Wandmalereien und Reliefs im dortigen Werkstattgebäude ließ man übertünchen bzw. abschlagen; der bereits erwähnte Rasseforscher H.F.K. Günther erhielt einen »Lehrstuhl für menschliche Züchtungskunde«; das Weimarer Schlossmuseum erhielt den Befehl, die Bildwerke der modernen Kunst zu entfernen, worunter 70 Werke fielen. Siehe hierzu u.a. Merker, 1993, S. 91ff., Brenner, 1963, S. 14ff.

<sup>6</sup> An dieser Stelle sei nur auf die so genannte Reichstagsbrandverordnung vom 28. Februar 1933, die mit einer pauschalen Außerkraftsetzung bestehender Grund- und Verfassungsrechte die polizeistaatliche Willkür einleitete, sowie das Ermächtigungsgesetz vom 24. März 1933 verwiesen, das faktisch einer Selbstausschaltung des Reichstages gleichkam, da Reichsgesetze nun auch ohne Zustimmung des Reichstages durch die Reichsregierung beschlossen werden konnten und diese sogar ausdrücklich auch von der Reichsverfassung abweichen konnten. Zu Inhalt und Bedeutung beider Gesetz siehe u.a. Broszat, Staat Hitlers 1992, S. 99ff. bzw. 108ff.

<sup>7</sup> Brenners Bezeichnung des Zeitraums zwischen Machtübernahme und »Reichskulturkammergesetz« als „eine Art Interregnum“ in der NS-Kunstpolitik (1963, S. 35 und von Petropoulos, 1999, S. 29, übernommen) ist insofern irreführend und hinsichtlich der Auswirkungen des »Berufsbeamtentumsgesetzes« auf die moderne Kunst nicht ganz richtig.

<sup>8</sup> Stellvertretend für viele andere seien die Direktoren Ludwig Justi/Berliner Nationalgalerie, Gustav Hartlaub/Kunsthalle Mannheim, Max Sauerlandt/Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe genannt, sowie die Künstler Max Beckmann und Willi Baumeister/Frankfurt, Otto Dix/Dresden oder Paul Klee/Düsseldorf, die ihre jeweiligen Professuren an den dortigen Kunsthochschulen verloren. Vgl. u.a. Barron, 1992, S. 9ff.. Siehe hierzu auch speziellere Literatur, wie z.B. Annegret Janda: Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der neuen Abteilung der Nationalgalerie 1918-1945. Berlin 1988

<sup>9</sup> Vollständiger Wortlaut abgedr. bei Brenner, 1972, S. 127f.

<sup>10</sup> Die Zahlenangaben schwanken: Laut Petropoulos, 1999, S. 40f., hatte die Reichskammer der bildenden Künste (RdbK) als eine von insgesamt sieben Einzelkammern der RKK im Dezember 1942 42.000 Mitglieder, darunter 14.300 Maler, 2900 Bildhauer, 2300 Kunsthandwerker und 4200 Graphiker. Backes, 1988, S. 57f., sprach von insgesamt 100.000 Mitglieder der RKK im Jahr 1935; der RdbK sollen 1937 angeblich 45.000 Mitglieder angehört haben. Meinik, 1994, S. 15, wiederum nannte ca. 3200 Bildhauer und 10500 Maler und Grafiker, die in der RdbK organisiert waren.

Händler und Zulieferer (§4) beabsichtigte man die Lenkung der gesamten Kulturproduktion<sup>11</sup> und sah diese als Garant einer repräsentativen, systemkonformen Bildenden Kunst. Laut zynischer Aussage der Nationalsozialisten, wurde niemand in seinen künstlerischen Absichten behindert, „wünscht(e) er aber mit seinem Werk an die Öffentlichkeit zu treten, so muß[te] er seine Arbeit den Lebensinteressen der Nation unterordnen“.<sup>12</sup> Dies setzte voraus, dem Reglement der RKK zu entsprechen, welches in Folge der »Nürnberger Rassegesetze« von 1935 seit Mai 1936 u.a. den Nachweis »arischer« Abstammung erforderlich machte.<sup>13</sup> Da von der Mitgliedschaft jegliche künstlerische Betätigung abhing, kam eine Abweisung der Aufnahme oder ein Ausschluss (§10) einem Berufsverbot gleich.<sup>14</sup>

Allerdings zeigte sich sehr bald, dass diese Art von Politik sich in erster Linie zur Ausschaltung der Avantgarde eignete, da dass, was liquidatorisch ausgegrenzt werden sollte, ideologisch relativ präzise zu definieren war, dagegen die Vorstellungen von einer systemrelevanten Kunst innerhalb der NS-Führungselite vage und zudem konträr waren (und inoffiziell blieben), wie die sehr emotional geführte »Expressionismus-Debatte« 1933/34 belegt.

### **Innere Widersprüche: Die »Expressionismus-Debatte« 1933/34**

Die bereits 1963 von Hildegard Brenner detailliert dargelegte Diskussion um eine angemessene, systemdienliche Staatskunst<sup>15</sup>, entbrannte 1933 als sich der NSD-Studentenbund um seinen Sprecher Otto Andreas Schreiber vehement gegen die völkisch-nationale Kunstanschauung des Kreises um Alfred Rosenberg und dessen aggressive Vorgehensweise gegen die moderne Kunst<sup>16</sup> aussprach. Im Gegensatz zu ihm, der insbesondere die Werke des deutschen Expressionismus als „bastardische Ausgeburten“, „erzeugt von geistiger Syphilis und malerischem Infantilismus“ geißelte<sup>17</sup>, sahen sie diese »nordische« Stilrichtung als repräsentativ an.<sup>18</sup> Der Streit eskalierte, als der kunstpolitisch

---

<sup>11</sup> U.a. Petsch, 1987, S. 13f.; Brenner, 1963, S. 35. Die RKK, so Zuschlag, 1995, S. 42, diente damit eben nicht der satzungsmäßig festgeschriebenen Förderung der Kunst, sondern tatsächlich nur ihrer totalen, ideologisch-politischen, sozialen und ökonomischen Kontrolle.

<sup>12</sup> Zitat Schreiber, 1934, S. 25

<sup>13</sup> Merker, 1983, S. 127

<sup>14</sup> Merker, 1983, S. 127, verwies darüber hinaus auf den Fortfall der Kranken- und Sozialversicherung im Fall des Ausschlusses oder der Nichtaufnahme. Nach 1937, so Fischer-Defoy, 1985, S. 145, bedeuteten Ausschlüsse aus der RKK zugleich auch Entzug von Arbeitsmaterialien, die nach Kriegsbeginn generell nur noch durch Bezugsscheine der RKK zu erhalten waren.

<sup>15</sup> Siehe Brenner, 1963, Kapitel »Die Kunst im politischen Machtkampf 1933/34«, S. 118ff.

<sup>16</sup> Zu den kunstpolitischen Maßnahmen vor der Machtübernahme siehe, wie bereits erwähnt, u.a. Brenner, 1963, S. 14ff.; Merker, 1983, S. 87ff.

<sup>17</sup> Zitate Alfred Rosenberg: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München 1930

<sup>18</sup> Unter dem Motto »Jugend kämpft für deutsche Kunst« fand im Juni 1933 eine Kundgebung in der Berliner Universität statt, auf der Schreiber betonte, dass sie Künstler, wie Nolde, Barlach, Schmidt-Rottluff, als würdige Vertreter einer zukünftigen NS-Kunst ‚nordischer Prägung‘ ansähen. Zum wichtigsten Forum der

liberaler eingestellte Goebbels<sup>19</sup> öffentlich für sie Partei ergriff. Er, der modernen Kunst ebenfalls wohlwollend gegenüberstehend<sup>20</sup>, lehnte sogar jegliche Bevormundung der Künstler ab. Sein Kontrahent Rosenberg<sup>21</sup>, der sich angesichts der Machtfülle Goebbels' als langjähriger, treuer Weggefährte Hitlers übergangen fühlte, witterte darin seine Chance: Mit der öffentlichen Infragestellung von Goebbels Loyalität erhoffte er mehr Einfluss in der Kulturpolitik zu gewinnen.<sup>22</sup>

Bekanntlich wies Hitler die Rivalen auf dem Nürnberger Parteitag im September 1934 zu recht und bezeichnete in seiner Kulturrede beide Positionen als „Gefahren“ für den Nationalsozialismus: Zu Rosenberg und seinem völkischen Kreis rund um den »Kampfbund für deutsche Kultur« [KfDK] gerichtet, sprach er von „Rückwärtse“, die versuchten, ihre Ideen aus der Phase der nationalsozialistischen Revolution als eine zukunftsfähige »deutsche Kunst« anzupreisen; ihnen fehle, so Hitler, jegliche „Vorstellung von der Größe der (nationalsozialistischen) Umwälzung“, wenn sie glaubten, eine solche Kunst könne den Nationalsozialismus adäquat repräsentieren.<sup>23</sup> Die sich um Goebbels Person gruppierenden Anhänger der Moderne nannte er dagegen „traditionsfeindliche Kunstverderber“, die die Entwicklung einer systemadäquaten NS-Kunst behinderten und mit ihren Destruktionen ihrerseits die nationalsozialistische Bewegung bedrohten.<sup>24</sup>

Auf die ursprüngliche Debatte um eine repräsentative Kunst übertragen, bedeutete dies: Künstler, die zur Zeit der liberalen Weimarer Republik im Abseits gestanden hatten und nach Ausschaltung ihrer avantgardistischen Konkurrenten ins Rampenlicht gerückt waren, liefen Gefahr, ihre neu erworbene Position an solche zu verlieren, die dem Staat zweckdienlicher erschienen. Ihr Fürsprecher Rosenberg ging dennoch (vorerst) gestärkt aus dem Streit hervor, weshalb gemeinhin von einem ‚Sieg der Konservativen‘ und ihrer Aversionen gegen die intellektualistische Moderne gesprochen wird: Bereits im Januar 1934 hatte Hitler das »Amt zur Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Erziehung der NSDAP«, kurz »Amt Rosenberg«, als Gegengewicht und Kontroll-

---

Debatten um moderne Kunst gilt die von ihnen im Herbst gegründete und bereits im Februar 1935 auf Geheiß Hitlers eingestellte Zeitschrift »Kunst der Nation«. Siehe hierzu den bereits zitierten Aufsatz von Stefan Germer: Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren. In: Brock/Preiß, 1990, S. 21-41; vgl. u.a. Reichel, 1993, S. 90ff.; Backes, 1988, S. 58ff.; Merker, 1983, S. 131ff.

<sup>19</sup> Zur Person Goebbels und dessen Rolle in der Expressionismus-Debatte siehe Petropoulos, 1999, S. 31-41

<sup>20</sup> Backes, 1988, S. 58f.; Paas, 1983, S. 16f., verwies zudem auf Hermann Göring, der, angelehnt an die weniger dogmatischen italienischen Faschisten und ihrer Förderung des Futurismus, ebenfalls den Expressionismus zu staatlicher Anerkennung verhelfen wollte.

<sup>21</sup> Zur Person Rosenbergs und dessen Rolle in der Expressionismus-Debatte siehe Petropoulos, 1999, S. 41-54

<sup>22</sup> Reichel, 1993, S. 92. Laut Merker, 1983, S. 135, habe der liberalere Goebbels, im Gegensatz zu seinem Kontrahenten Rosenberg, überdies vermutlich sehr bewusst auf eine eigene Kunsttheorie bzw. Stellungnahme zum Stil und Gehalt der gewünschten NS-Kunst verzichtet, da ihm bewusst war, dass sein eigener Geschmack die Toleranzgrenze Hitlers als seinem Protegé bei weitem überschritt.

<sup>23</sup> Zitat Hitler, Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1934, zitiert nach Brenner, 1963, S. 83

<sup>24</sup> Zitat Hitler, Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1934, zitiert nach Brenner, 1963, S. 82

organ der RKK von Goebbels errichtet<sup>25</sup> – bezeichnend für seine Politik der Überschneidung von Kompetenzen, mit der er seine Führungsrolle bekräftigte und die Abhängigkeit seiner Untergebenen von seiner Person verstärkte.<sup>26</sup>

Künstler dagegen, die dem von Goebbels geschätzten, (nord-)deutschen Expressionismus zuzurechnen sind, konnten nach Hitlers unmissverständlichen Worten jegliche Hoffnung auf eine öffentliche Funktion begraben. Goebbels selbst, der auf einer Tagung der RKK 1934 noch verkündete, dass „diejenigen, die die Kunst und überhaupt die ganze Kultur glauben einengen und beschneiden zu können“, sich an der Kunst und Kultur „versündig(t)en“<sup>27</sup>, musste, um sich weiterhin die Gunst Hitlers zu sichern, auf eine weitere Parteinahme für die Avantgarde verzichten, da er ansonsten mit erheblichen Machteinbußen hätte rechnen müssen.<sup>28</sup>

Im Rahmen dieser Untersuchung ist dieser Richtungsstreit und sein Ausgang von zweierlei Interesse: Zum einen belegt er, dass selbst nach Konsolidierung der Macht noch immer keine repräsentative NS-Kunst vorgezeigt werden konnte, die den proklamierten Ansprüchen genüge bzw. dieselben sogar, trotz aller ideologischer Grundlagen, nicht einmal einmündig formuliert waren.<sup>29</sup> Die Uneinigkeit innerhalb der Führungselite sowie die Zersplitterung der Kompetenzen in der NS-Kulturpolitik erwiesen sich als nachteilig für die Etablierung einer systemrelevanten Kunst. Denn neben Goebbels und Rosenberg buhlten auch Robert Ley und Bernhard Rust um die Führungsposition in der Kulturpolitik. Ersterer war als Leiter der »Deutschen Arbeitsfront« verantwortlich für die Freizeitorganisation »Kraft durch Freude«, der ein eigenes Kulturamt unterstand, welches u.a. Ausstellungen für Arbeiter organisierte, die wiederum seit 1935 durch Goebbels RKK genehmigt werden mussten.<sup>30</sup> Letzterem unterstanden in seiner Funktion als »Reichminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung« die staatlichen Museen und Galerien sowie die Kunsthochschulen, die ihrerseits wiederum aus dem Kontrollsystem der RKK fielen.<sup>31</sup> Aus heutiger Sicht erwiesen sich derartige Kompetenzüberschneidungen als nicht sonderlich förderlich für die Kunst im Allgemeinen, zumal den betreffenden Kontrahenten die

---

<sup>25</sup> Petropoulos, 1999, S. 49ff.

<sup>26</sup> Broszat, Staat Hitlers 1992, S. 363ff., prägte hierfür bekanntermaßen den Begriff „Führerabsolutismus“.

<sup>27</sup> Zitat Goebbels auf einer Tagung der RKK vom 7. Februar 1934, zitiert nach Müller-Mehlis, 1976, S. 165

<sup>28</sup> Zum Verhältnis Goebbels – Hitler siehe Backes, 1988, S. 65ff.; vgl. Petropoulos, 1999, S. 66ff.. Germer, 1990, S. 23, vertrat die Auffassung, dass Goebbels den Expressionismus stets nur aus rein taktischen Gründen gefördert habe, um den Anschein einer kulturpolitischen Großzügigkeit zu erwecken, mit dem Ziel das Bürgertum, das durch Rosenbergs Vorgehen mit dem »Kampfbund« zutiefst verschreckt worden war, zu beschwichtigen.

<sup>29</sup> So kritisierte z.B. Hitler das Fehlen einer »arteigenen« Kunst noch auf den GDKs 1937 und 1938; siehe Hitlers Reden zu den Eröffnungen der GDK 1937 bzw. 1938, a.a.O.; Ferner bemängelte der geheime Lagebericht des Sicherheitsdienstes (SD) der SS ebenfalls noch 1938 die fehlende einheitliche Planung, da u.a. »Reichskulturkammer«, die Organisation »Kraft durch Freude«, die Kulturverwaltungen der Länder und Provinzen, das Propagandaministerium, die Kulturämter der Partei für Kulturbelange zuständig waren; in Auszügen abgedr. bei Backes, 1988, S. 62f.

<sup>30</sup> Zur Person Leys und seiner Funktion in der NS-Kulturbürokratie siehe Petropoulos, 1999, S. 54-57

<sup>31</sup> Zur Person Rusts und seiner Funktion im NS-Kulturbetrieb siehe Petropoulos, 1999, S. 57-62

eigene Karriere offensichtlich am wichtigsten war. Doch abgesehen von den bürokratischen Hindernissen - und dies wird oft übersehen - beanspruchte die Entwicklung einer regimekonformen Kunst auch eine gewisse Zeit, da es selbst willfähigen Künstlern, die sich in den Dienst des Regimes zu stellen beabsichtigten, schwergefallen sein dürfte, auf diese parteiinternen Widersprüche adäquat zu reagieren. Allerdings engte der Ausgang dieses Streits als einem Vorboten des endgültigen Aus' der Avantgarde zumindest die stilistische Vielfalt ein. Derart die Vorstellung von einer systemadäquaten Kunst konkretisierend, wies er Künstlern, die sich einer Konfrontation mit dem NS-Machtpararat nicht gewachsen fühlten, in gewisser Weise den ‚richtigen Weg‘, zumindest insofern, als dass der Farb- und Formenkanon der zukünftig geduldeten Kunst deutlich eingeschränkt worden war.

### **Die ‚aktive‘ Kunstpolitik ab 1936**

Die in den Anfängen der NS-Herrschaft zu beobachtenden Diskrepanzen und Widersprüche innerhalb der NS-Kunstpolitik, darunter insbesondere die Willkür im Urteil von erwünschter und unerwünschter Kunst, änderten sich in Folge der allgemeinen Radikalisierung nach der Berliner Olympiade 1936. Es begann der von Hitler auf dem Parteitag 1936 angekündigte „unerbittliche Säuberungskrieg (...) gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung“<sup>32</sup>, der von der Forschung als die entscheidende Wende zu einer einheitlichen, „aktiven“ Kunstpolitik gesehen wird.<sup>33</sup> Diese radikalere Politik - von Petropoulos als „Mischung aus fehlgeleitetem Idealismus und Selbstbereicherung“ bezeichnet – stützte sich im Wesentlichen auf drei Komponenten: die endgültige »Säuberung« der RKK und anderer angesehener Einrichtungen, wie der Preußischen Akademie der Künste, von allen missliebigen Künstlern; die Beschlagnahmen von allen Werken der »Verfallskunst« aus staatlichen Sammlungen; die Enteignung von Kunstwerken in jüdischem Besitz.<sup>34</sup>

Die in rascher Folge erlassenen Gesetze waren dementsprechend unmissverständlich: So wurde im November 1936 jegliche Form der Kunstkritik verboten und durch die »NS-Kunstberichterstattung« ersetzt, die die Analyse von Kunstwerken auf die Beschreibung NS-weltanschaulicher Aspekte reduzierte.<sup>35</sup> Eine entscheidende Zensur bedeutete auch die seit 1935 bestehende Melde- und Genehmigungspflicht von Kunstausstellungen und

---

<sup>32</sup> Zitat Hitler, Rede auf der Kulturtagung des Nürnberger Parteitages 1936, a.a.O.. Vgl. u.a. Brenner, 1963, S. 108

<sup>33</sup> Zitat Brenner, 1963, S. 106. Vgl. u.a. Petropoulos, 1999, S. 99ff.; Petsch, 1987, S. 37; Merker, 1983, S. 156

<sup>34</sup> Zitat Petropoulos, 1999, S. 99 und 99ff.

<sup>35</sup> Siehe speziell Pavel Liška: Zur Funktion der Kunstkritik im Nationalsozialismus. In: Zwischen Widerstand und Anpassung 1978, S. 58-65. Vgl. Brenner, 1963, S. 108; Petsch, 1987, S. 14, nannte dieses Verbot eine Reaktion auf die Expressionismus-Debatte, während Backes, 1988, S. 71f., darin eine Reaktion Goebbels und Hitlers auf das als Defizit empfundene Fehlen einer NS-Kunst sah.

Kunstmessen durch die RdbK, die seit 1940 auch Galerieausstellungen einschloss.<sup>36</sup> Den bisherigen Präsidenten der RdbK, Eugen Hönig, ersetzte man durch den Maler Adolf Ziegler, der sogleich zahlreiche nonkonforme Künstler ausschloss, so dass Goebbels gegen Ende des Jahres 1936 offiziell verkünden konnte, die RKK sei „völlig judenrein“ und ihr „störungsfreier Aufbau“ abgeschlossen.<sup>37</sup> Rosenbergs »NS-Kulturgemeinde«, ein Zusammenschluss seines »Kampfbundes« mit dem »Reichsverband Deutsche Bühne«, wurde auf dem Verordnungsweg in die RKK überführt, so dass sich Goebbels auf dem Höhepunkt kunstpolitischer Machtfülle befand und seinen Kontrahenten weit hinter sich wähnte.<sup>38</sup> Ende Juni 1937 ermächtigte er schließlich den neuen RdbK-Präsidenten Ziegler, die Werke der „Verfallskunst“ seit 1910 zwecks einer Ausstellung aus den Museen zu beschlagnahmen: Die Vorbereitungen zu der Ausstellung »Entartete Kunst«, die kurz darauf in München eröffnet wurde, begannen – dieselbigen zur parallel veranstalteten, erstmals 1937 ausgerichteten »Großen Deutschen Kunstausstellung« in unmittelbarer Nachbarschaft waren bereits eingeleitet.<sup>39</sup>

In ihrer Polarität Höhepunkte der NS-Kunstpolitik, zogen die NS-Machthaber erstmals Bilanz unter die bisherige Kulturpolitik, indem sie keinen Zweifel mehr daran ließen, welche Art von Kunst miss- bzw. gefiel und wie man zukünftig mit nonkonformen bzw. konformen Künstlern umzugehen gewillt war: Während man bekanntermaßen einerseits mehr als 600 Werke von über 110 international renommierten Künstlern auf unfassbare Weise öffentlich diffamierte<sup>40</sup>, wurde andererseits ein Querschnitt der angeblich besten Werke (insgesamt 1188) als »wahre«, »ewige« und »deutsche« Kunst im eigens hierfür errichteten »Haus der Deutschen Kunst« glorifiziert und mystifiziert.<sup>41</sup> Während Ziegler die »Entartete Kunst« eröffnete und es als seine „traurige Pflicht“ betrachtete, die „Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtkönnertums und der Entartung“ vorzustellen<sup>42</sup>, pries Hitler in seiner Eröffnungsrede der GDK „das Ende der deutschen

---

<sup>36</sup> Gabler, 1996, S. 6/45; Zuschlag, 1995, S. 43, verwies jedoch darauf, dass Erziehungsminister Rust im Juni 1935 seinerseits eine Verordnung erließ, nach welcher eben dieser Erlass nicht für die unter seine Zuständigkeit fallenden staatlichen und kommunalen Museen gegolten habe.

<sup>37</sup> Zitat Goebbels, Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer, zitiert nach Brenner, 1963, S. 107

<sup>38</sup> Brenner, 1963, S. 77ff./107

<sup>39</sup> Laut Petropoulos, 1999, S. 77, wurden im Vorfeld der Eröffnung der Ausstellung »Entartete Kunst« 5328 Werke, bis Oktober 1937 insgesamt etwa 5000 Gemälde und 12.000 Graphiken in 101 Museen konfisziert.

<sup>40</sup> Die ausgestellten Künstler bildeten seither eine Art „Schwarze Liste“, mit der die Entscheidung, welche Künstler zukünftig ausstellen durften, erleichtert wurde; Gabler, 1996, S. 39f.. Zu dieser als Wanderausstellung konzipierten Schau und ihrer Strategie siehe die umfangreiche Spezialliteratur, insbesondere Stephanie Barron (Hg.): „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München 1992, darin auch die honorige Rekonstruktion derselben von Mario-Andreas v. Lüttichau, sowie Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms 1995

<sup>41</sup> Zu ersten GDK 1937 siehe u.a. Karl-Heinz Meißner/Mario-Andreas v. Lüttichau: Große Deutsche Kunstausstellung, München 1937. In: Stationen der Moderne. Berlin 1989, S. 276-288

<sup>42</sup> Zitate Ziegler, Eröffnungsrede der Ausstellung »Entartete Kunst«, vollständig abgedr. bei Schuster, S. 217f.



Kunstvernarrung und damit der Kulturvernichtung“ und nannte die ausgestellte Kunst als eine „aus dem tiefsten Wesen eines Volkes entstammende unsterbliche Offenbarung.“<sup>43</sup> Die Repressionen im Innern nahmen somit entschieden zu, wenn sie auch nicht darüber hinweg täuschen können, dass sich die Prioritäten zugunsten einer aggressiven Außenpolitik verschoben hatten. Mit den innenpolitisch scheinbar geordneten Verhältnissen verblasste die Bedeutung der Kunst trotz ihrer kriegsverherrlichenden Funktion. In den Vordergrund rückte stattdessen der schier grenzenlose Kunstraub.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Zitate Hitler, Rede »GDK« 1937, a.a.O., S. 252/244

<sup>44</sup> Siehe hierzu insbesondere die bereits vielfach zitierte Publikation von Jonathan Petropoulos: Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich. Berlin 1999

#### 1.4. »Sie hatten 4 Jahre Zeit...«<sup>1</sup> - Gelenkte Kunst – gewollte Anpassung

Vor dem Hintergrund von Funktion und Bedeutung der Bildenden Kunst im Dritten Reich, der NS-Kultur- bzw. Rasseideologie sowie des kunstopolitischen Maßnahmenkataloges zur Ausschaltung der nonkonformen Avantgarde und Etablierung einer systemkonformen Staatskunst bleibt mit Blick auf die Frage nach dem künstlerischen Opportunismus festzuhalten:

Die Kunst, zumindest die offiziell gepriesene, vorbildliche und damit ‚gute‘ Kunst war im Dritten Reich nicht mehr Ausdruck freien, unabhängigen Schaffens, sondern stand als „künstlerische Kehrseite einer menschenverachtenden Politik“<sup>2</sup> zweckentfremdet im Dienst der NS-Herrschaft und der ideologisch begründeten Machtansprüche der NS-Führungselite. Indem die Kunst zum Instrument der „Regie des öffentlichen Lebens“<sup>3</sup> wurde, wurde den Künstlern selbst eine zuvor unbekannte, politische Aufgabe aufgezungen und jegliche kritische Funktion aberkannt. Statt auf die gesellschaftspolitischen Missstände verweisen oder, wie im Fall der Abstraktion, stilistische Visionen umsetzen zu können, galt es als Teil des perfiden NS-Machapparates der Symbolisierung oder Illustration der NS-Weltanschauung und damit der Stabilität der NS-Herrschaft zu dienen.<sup>4</sup>

Die Zeit der Duldung unterschiedlicher Kunstvorstellungen und –strömungen war spätestens seit 1936 beendet. ‚Asoziale Abweichler‘, als die u.a. auch systemfeindliche Künstler galten, wurden – parallel zur Verfolgung von »lebensunwertem Leben« - mit radikalen Maßnahmen verfolgt und bekämpft.<sup>5</sup> Die Möglichkeit der Anpassung an die veränderten politischen Umstände und damit des Arrangements mit den neuen Machthabern, die von einer Integration in die große »Volksgemeinschaft« sprachen, war verstrichen, die zuvor von Seiten der Nationalsozialisten begrüßt und geradezu offeriert worden war: Man hatte, so der Präsident der RdbK, Adolf Ziegler, bei der Eröffnung der Ausstellung »Entartete Kunst«, den Künstlern

---

<sup>1</sup> Zitat Hitler, Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1933; in Ausschnitten abgedr. bei Wulf, S. 64ff.. Lepper, 1983, S. 7, verwies darauf, dass Hitler sich bereits in seiner Machtergreifungsrede am 1. Februar 1933 ähnlich äußerte. Später, 1937, wurde dieses Zitat überdies als Überschrift auf der Ausstellung »Entartete Kunst« verwendet; v. Lüttichau, Rekonstruktion 1992, S. 62

<sup>2</sup> Fischer-Defoy, 1985, S. 146, benutzte dieses Zitat zwar zur Umschreibung der NS-Plastik, doch lässt es sich zweifellos auf die gesamte NS-Kunstproduktion übertragen.

<sup>3</sup> Zitat Hellack, 1960, S. 77

<sup>4</sup> Allerdings kam der Malerei und Bildhauerei zweifellos nicht annähernd der propagandistische Stellenwert der Massenmedien zu: Als ‚hehre‘ Künste erwiesen sie sich als völlig ungeeignet für die antisemitische Hetze u.ä., da dies einen Rückgriff auf Techniken der als »entartet« diffamierten Kunstströmungen, wie z.B. expressive Überzeichnung, erforderlich gemacht hätte. Schwer konsumierbar und von relativ geringer Breitenwirkung stand sie hinter kurzlebigeren Medien, wie Zeitschrift, Rundfunk, Film, selbst Plakaten, Karikaturen, etc., weit zurück, die sich als Propagandainstrumente, neben den spektakulären Inszenierungen der Nürnberger »Reichsparteitage« als weitaus effektiver erwiesen haben dürften. Zur Wirksamkeit der Kunst als Propagandainstrument siehe z.B. Backes, 1988, S. 195; Petsch, 1987, S. 64f.; Merker, 1983, S. 240f.

<sup>5</sup> Vgl. Gellately, 2002, S. 146ff.

„vier Jahre Zeit [gegeben]. Die Geduld ist nunmehr für alle diejenigen zu Ende, die sich innerhalb der vier Jahre in die nationalsozialistische Aufbauarbeit auf dem Gebiet der bildenden Kunst nicht eingereiht haben“.<sup>6</sup>

Die Konsequenzen für die Künstler schienen nunmehr unabwendbar und Zieglers Drohung, „nicht die Verführten, sondern die Verführer müssten zur Rechenschaft gezogen werden“<sup>7</sup>, folgten unmissverständliche Taten, deren Rigorosität ihresgleichen sucht.

Wie zu zeigen sein wird, konnten viele Künstler sich dieser ‚Indienstnahme‘, bei der es sich nur in seltenen Fällen um Absorption und Annexion gehandelt haben dürfte, kaum entziehen. Im Gegenteil, die rigorose NS-Kunstpolitik forcierte die Bereitschaft zur Kooperation. Vorausgesetzt sie galten nicht als politische Gegner, die schon sehr früh die Flucht ins Ausland anzutreten gezwungen waren oder sogar im Konzentrationslager ermordet wurden<sup>8</sup>, bestanden für sie nur zwei Möglichkeiten die künstlerische Karriere fortzusetzen: zum einen die des Rückzuges ins ausschließlich private Schaffen als so genannte »innere« Emigranten<sup>9</sup>; zum anderen die Möglichkeit, die diktierten Zwänge der Nationalsozialisten zu akzeptieren und sich mit ihnen zu arrangieren. In beiden Fällen hatten sie vor allem in der Zeit der Konsolidierung und Stabilisierung der Macht bis 1936, als sich das Bild des Akzeptierten und Förderungswürdigen erst langsam konkretisierte, keinerlei „Gesinnungsriecherei“, wie Goebbels es in Anspielung auf die Parteimitgliedschaft formuliert hatte, zu fürchten.<sup>10</sup> Erstere Option ergriffen vor allem diejenigen, die der zunehmenden Bedrohung durch Diffamierung und Verfolgung psychisch wie physisch nicht gewachsen waren und daher oftmals in unverfängliche Sujets, wie Stilleben oder Landschaften, flüchteten.<sup>11</sup> Sie litten angesichts des Verzichts auf jegliche Form öffentlicher Wirkung, welches nahezu der Aufgabe des Künstlerberufes gleich kam, verweigerten sich dem NS-Anspruch auf totale »Gleichschaltung«, doch leisteten sie keinen Widerstand im engeren Wortsinn. Letztere Option ergriffen dagegen diejenigen, die ihre außergewöhnliche Karriere unter allen Umständen fortzusetzen gedachten oder diejenigen, für die sich, unter gewissen Konzessionen, die zu benennen sein werden, die einmalige Chance einer ‚steilen‘ künstlerischen Karriere bot. Sie waren – und dies dürfte auch den NS-Machthabern bewusst gewesen sein – Garanten einer Kunst im Sinne ihres geforder-

---

<sup>6</sup> Zitat Ziegler, Eröffnungsrede der Ausstellung »Entartete Kunst«, a.a.O., S. 218

<sup>7</sup> Zitat Ziegler, Eröffnungsrede der Ausstellung »Entartete Kunst«, a.a.O., S. 218

<sup>8</sup> 1933 emigrierten u.a. John Heartfield und Wassily Kandinsky; 1943 starb Otto Freundlich im Konzentrationslager Lublin-Maidanek. Siehe u.a. Barron, 1992, S. 239; Backes, 1988, S. 57; Haftmann, 1986, allgemein

<sup>9</sup> Als »innere« Emigranten gelten Otto Dix, Ernst Barlach, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Käthe Kollwitz u.a.; siehe u.a. Elliott, Auf Leben und Tod 1996, S. 272ff.; Backes, 1988, S. 57, Haftmann, 1986, S. 29ff.

<sup>10</sup> Zitat Goebbels, Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933, zitiert nach Merker, 1983, S. 125. Hinz, Synopse 1996, S. 331, nannte daher nicht die Gesinnung der Künstler das entscheidende Moment, sondern die Form ihrer Kunst, die als Gegenbild der »entarteten« Kunst überzeugen sollte. Aus diesem Grund habe man nicht altverdiente Weggefährten der »Kampfzeit« reaktiviert, sondern die Einbindung »moderner« Künstler von vornherein angestrebt.

<sup>11</sup> Bezeichnend ist hierfür die Landschaftsmalerei der 1930er und 1940er Jahre von Otto Dix, so Löffler, Dix 1972.

ten Wertekanons - nicht etwa Künstler von „Fraglosigkeit der Gesundheit und Rechtschaffenheit“<sup>12</sup> oder eine rigorose Kunstpolitik, die zwar Verhasstes zu ‚eliminieren‘, aber ‚Gewolltes‘ nur begrenzt zu forcieren in der Lage war.<sup>13</sup> D.h. der NS-Staat bedurfte solcher Künstler, die ihre ‚Gleichschaltung‘ bereitwillig gewähren ließen, die sich hiervon Vorteile versprachen, die sich bereitwillig mit großzügigen Sondervergünstigungen und Würdigungen ködern ließen.

An dieser Stelle seien nur solche erwähnt, die im Rahmen der ausgewählten Künstler von Bedeutung sind: Die wohl bekannteste Auszeichnung mit dem Titel »Unersetzlicher Künstler«, den alle ausgewählten Bildhauer und Maler mit Ausnahme von Franz Radziwill trugen, gewährleistete z.B. die Freistellung vom Kriegseinsatz und vom Einsatz in Rüstungsbetrieben – trotz des »Totalen Krieges«.<sup>14</sup> Derart Ausgezeichnete erhielten über gesonderte Aufträge hinaus eine monatliche Apanage, galten sie doch als »überragendes nationales Kapital«.<sup>15</sup> Auf der so genannten »Gottbegnadeten-Liste« standen aus dem Bereich Bildende Kunst vier Architekten (Gall, Giesler, Kreis, Schultze-Naumburg), vier Bildhauer (neben Breker, Kolbe und Klimsch auch Thorak) und 4 Maler (neben Peiner Gradl, Kampf, Kriegel).<sup>16</sup> Auch die Verleihung des Professorentitels<sup>17</sup> an Wissenschaftler und Künstler, u.a. an Arno Breker, die sich auf ihrem Fachgebiet besonders hervorgetan haben, die Ernennung zum Reichskultursenator<sup>18</sup> (Breker, Klimsch), die Verleihung der Goethe-Medaille (Kolbe, Klimsch)<sup>19</sup> oder des Adlerschildes<sup>20</sup>, die jeweils an ein gewisses Alter gekoppelt waren, mehrten Ansehen und Einfluss der Betreffenden im Dritten Reich. Darüber hinaus spiegeln die Besetzung vakanter Ämter, wie im Fall Radziwills die Beru-

---

<sup>12</sup> Zitat Willrich, 1937, S.5

<sup>13</sup> Vgl. Petropoulos, 1999, S. 80

<sup>14</sup> U.a. Gabler, 1996, S. 166; Rathkolb, 1991, S. 173; Merker, 1983, S. 167, Thomae, 1978, S. 28 bzw. 117/538

<sup>15</sup> Rathkolb, 1991, S. 173f.

<sup>16</sup> Thomae, 1978, S. 117; Rathkolb, 1991, S. 174

<sup>17</sup> Die Verleihung des Professorentitels war nicht an ein bestimmtes Alter gebunden. Während des Krieges fanden Verleihungen nur bei kriegswichtigen Verdiensten oder wegen möglichen Ablebens der Betreffenden vor Kriegsende statt. Voraussetzung war die „politisch einwandfreie“ Persönlichkeit, der Antrag musste Hitler zur Genehmigung vorgelegt werden. Anlass war meist ein markanter Geburtstag oder auch »Gedenktag der Nation«: So erhielt Breker beispielsweise seinen Professorentitel anlässlich Hitlers Geburtstages am 20. April 1937; Thomae, 1978, S. 22 bzw. 197

<sup>18</sup> Der Reichskultursenat wurde im November 1935 von Goebbels eingerichtet und bestand aus einem Kreis von etwa hundert ausgesuchten Personen, die vierteljährlich über kulturelle Probleme und Projekte diskutierten; Thomae, 1978, S. 405. Wichtiger als die fachlichen Ratschläge dieser Kommission, so Merker, 1983, S. 129, dürfte Goebbels gewesen sein, dass er mit dem RKS eine „Elite der Kulturschaffenden“ vereinnahmt und damit einen Punktsieg über das Amt Rosenberg errungen hatte. Diese Ansicht teilte Petropoulos, 1999, S. 68f., der von einer rein symbolischen, faktisch bedeutungslosen Organisation sprach, der neben Künstlern auch NS-Größen, wie z.B. Himmler, v. Schirach und andere Reichsminister angehörten.

<sup>19</sup> Die Goethe-Medaille für Wissenschaft und Kunst wurde 1932 zum 100. Todestag Goethes von Paul v. Hindenburg gestiftet. Für „besonders hervorragende Verdienste“ verliehen, sollte sie die Krönung des Lebenswerkes darstellen, weshalb sie nur in höherem Lebensalter überreicht wurde. Seit Kriegsbeginn war es auf 70 Jahre festgeschrieben, allerdings wurden von Hitler mehrere Ausnahmen genehmigt, darunter die Verleihung an die beiden 65-Jährigen Georg Kolbe (1942) und Richard Scheibe (1944); Thomae, 1978, S. 22f.

<sup>20</sup> Das nur selten verliehene Adlerschild wurde für „ganz außerordentlich hohe Verdienste“ verliehen, die weit über das eigene Tätigkeitsgebiet hinaus von Bedeutung und „zum Gemeingut des deutschen Volkes“ geworden seien; Thomae, 1978, S. 21f.

fung zum ordentlichen Professor an die Düsseldorfer Akademie, sowie die Beteiligung an den jeweiligen »Großen Deutschen Kunstausstellungen« [GDK] zwischen 1937 bis 1944 in München – alle ausgewählten Künstler mit Ausnahme von Radziwill waren kontinuierlich vertreten – die Wertschätzung ihrer Person und die Einschätzung ihrer Kunst als repräsentativ, systemdienlich und ‚arteigen‘.<sup>21</sup> Ferner ist bekannt, dass Hitler sich - dem es gleichgültig war, ob Künstler überzeugte Nationalsozialisten oder NSDAP-Parteimitglieder waren, da er sie generell, laut Aussage Albert Speers, für ‚politisch unzurechnungsfähig‘ hielt<sup>22</sup> - um Sozialleistungen, sogar um eine Alterssicherung seiner favorisierten Künstler kümmerte<sup>23</sup>: So musste Breker beispielsweise auf seine Veranlassung nur höchstens 15 Prozent seines Jahreseinkommen von 1 Million Reichsmark an das Finanzamt abführen; zudem schenkte er ihm 1940 das villaähnliche Haus Jäkelsbruch bei Wriezen mit Park und Atelierneubau.<sup>24</sup>

Anreize zur Kollaboration boten somit neben offerierten Posten und Auszeichnungen auch Spitzengagen, Steuernachlässe und Dotationen, die als wichtige Instrumente der auf „Lockung, Zuwendung und Belohnung“ beruhenden NS-Herrschaft fungierten.<sup>25</sup> Selbst die Möglichkeit der unbehelligten Berufsausübung dürfte die Kompromissbereitschaft vieler erhöht haben. Weniger die Parteizugehörigkeit, als vielmehr Zuwendungen und Besonderheiten sind daher Indizien für den potenziellen künstlerischen Opportunisten<sup>26</sup>, gerieten hierdurch die Künstler doch in immer stärkere Abhängigkeit zu ihren einflussreichen Protegés. Da Aufstieg und Fall nahe beieinander lagen, waren Demut und Gehorsam zwangsläufig Folgeerscheinungen: Adolf Ziegler beispielsweise, schon damals als »Meister des deutschen Schamhaares«<sup>27</sup> verspottet und dennoch durch Ämter und Auszeichnungen hoch dekoriert, wurde wegen seiner naiven wie dubiosen Friedensbemühungen 1943 verhaftet; zwar lehnte Hitler die Einberufung eines Kriegsgerichtes ab, verhängte aber ein sofortiges Berichterstattungsverbot über den ehemals geschätzten Künstler.<sup>28</sup>

Aus welchen Ursachen und Motiven sich Maler und Bildhauer auch immer zum künstlerischen Opportunismus entschlossen haben, stilistisch zogen sie weniger aus der

---

<sup>21</sup> Thomae, 1978, S. 24, nannte die Ausstellungsbeteiligung auf den GDK als eines der wichtigsten Kriterien für das Ermessen des Stellenwertes des Künstlers und zudem von überragender Bedeutung für die öffentliche Meinungsbildung, da die ausgestellten Werke in der wichtigsten NS-Kunstzeitschrift »Kunst im Dritten (Deutschen) Reich« ausführlichst dargestellt wurden (insgesamt 1/3 der 2700 Abbildungen zeigten, laut Thomae, Werke der GDK).

<sup>22</sup> Speer, 1971, S.401f.; vgl. Backes, 1988, S. 85

<sup>23</sup> An der Spitze der institutionalisierten Korruption im Dritten Reich stand Hitler, so Bajohr, 2001, S. 192, der seine Führungsrolle auf einem System von Dotationen und Vergünstigungen aufbaute und die Korruptierbarkeit jedes Einzelnen zur Grundlage seines Herrschaftsstils machte.

<sup>24</sup> Hierzu siehe ausführlicher das Kapitel ‚Heroenkult im pseudoklassizistischen Gewand: Arno Breker‘.

<sup>25</sup> Zitat Bajohr, 2001, S. 38. Vgl. Ueberschär/Vogel, 1999, S. 9

<sup>26</sup> Vgl. Rathkolb, 1991, S. 22

<sup>27</sup> Hoffmann-Curtius, Ziegler 1989, S. 17

<sup>28</sup> Thomae, 1978, S. 126. Siehe hierzu auch Brekers Schilderung bei Probst, Schriften 1983, S. 18.

Affirmation als vielmehr aus der Negation, aus der detaillierten und prononcierten Umschreibung alles Abzulehnenden, ihre Rückschlüsse und trugen, wie nachzuweisen sein wird, maßgeblich zu dem, seit 1936 wesentlich geschlosseneren Erscheinungsbild der NS-Kunst bei.<sup>29</sup> Auf sie gilt es nachfolgend den Blick zu richten, auf sie als bereitwillig dienende Künstler unterm Hakenkreuz.

---

<sup>29</sup> Mittig, *Antikenbezüge* 2001, S. 246, bezeichnete insbesondere Architekten und Bildhauer als „Ideologieproduzenten“, deren Vorschläge und Entwürfe vielerorts den unklaren Vorstellungen der Machthaber voreuseilten.

## **II. Bildhauer im Dritten Reich – Der stilistische Wandel in der Plastik seit 1933**

### **2.1. Vom Traditionalismus zum Heroismus: Plastik im Dritten Reich**

Die insbesondere den Werken der NS-Künstlerelite zugedachte Funktion, die politischen Machtverhältnisse und deren ideologische Werte zu symbolisieren, übernahm vor allem die Plastik.<sup>1</sup> Speziell die monumentale Aktplastik als ‚Kunst am Bau‘ kristallisierte sich sehr schnell zur hoheitlichen Aufgabe der NS-Bildhauerelite heraus, verlieh sie dem ansonsten abstrakten Baukörper doch eine eindeutige Konnotation.<sup>2</sup> Zu ihrer Etablierung wurde gar ein eigenes Gesetz erlassen: Die im Juni 1934 vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda festgeschriebene »Kunst am Bau-Verordnung« sah bei öffentlichen Neubauten eine Summe von 2% des gesamten Bauvolumens für die Ausstattung mit Kunst vor, wodurch Staatsaufträge von bisher ungeahntem Volumen ermöglicht wurden.<sup>3</sup> So schufen für die NS-Neubauten, u.a. in Berlin und Nürnberg, Bildhauer, wie Arno Breker, Willy Meller, Kurt Schmid-Ehmen, Josef Thorak oder Adolf Wamper, Skulpturen, die als Inbegriff nationalsozialistischer Propagandakunst gelten und bis heute das Bild der NS-Bildhauerei, der NS-Kunst insgesamt prägen. Der von ihnen gestaltete - und auch im Rahmen dieser Studie im Vordergrund stehende - menschliche Akt schien als Transportmittel faschistischer Ideologeme geradezu prädestiniert, eignete er sich als „Anhäufung von emotiven Auslösern“ doch mehr als andere Sujets, die Verbindung zwischen individuellen Sehnsüchten und ideologischen Absichten des NS-Staates herzustellen.<sup>4</sup> Überdies versprach man sich durch seine Begünstigung das, dem Nationalsozialismus skeptisch gegenüber stehende Bildungsbürgertum, das seit jeher maßgeblicher Adressat der bildenden Künste war, zu beschwichtigen bzw. für sich zu gewinnen. Dieses Sujet galt ihm als Ausdruck natürlicher Rechte, wie Gleichheit und persönliche Freiheit des Menschen, so dass es sich in seinem tradierten Schönheitsideal bestätigt fühlte.<sup>5</sup> Als Garant der Gestaltung gemäß ihrem Selbstverständnis galten ihm die schon zur Zeit der

---

<sup>1</sup> U.a. Petsch, 1987, S. 34; Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 13ff; Wolbert, 1982, S. 61, verwies zudem darauf, dass selbst die Nationalsozialisten die Plastik gegenüber der Malerei deutlich bevorzugten und in ihr ein „primäres Erfüllungsinstrument“ sahen.

<sup>2</sup> Selten nahm sie jedoch direkten Bezug auf die Architektur und war - mit Ausnahme der Reliefs - zumeist freistehend vor den Gebäuden platziert und damit ohne jegliche Einbindung in dieselbe konzipiert. So agierte sie selbstherrlich, Synergieeffekte mit der Architektur blieben ungenutzt, so dass sie, herausgelöst aus diesem Zusammenhang, als durchaus eigenständig und unabhängig betrachtet werden kann. Siehe hierzu speziell die beiden bereits zitierten Aufsätze von Magdalena Bushart: Bauplastik im Dritten Reich bzw. Wolfgang Pehnt: Die Dienstbarkeit der Kunst – Zum Verhältnis von Architektur und Plastik in den 20er Jahren. Beide in: Bushart/Nicolai/Schuster: Entmachtung der Kunst. Berlin 1985, S. 104-113 bzw. S. 55-60; Wolbert, 1982, S. 7/118f.

<sup>3</sup> Petsch, 1987, S. 34; Wolfgang Schuster: Kunst Macht Architektur. In: Bushart/Nicolai/Schuster: Entmachtung der Kunst, 1985, S. 44-54

<sup>4</sup> Zitat Wagner/Linke, 1987, S. 66

<sup>5</sup> Damus, 1978, S.103ff.

Weimarer Republik etablierten, von ihm hoch geschätzten Bildhauer der älteren Generation, die die NS-Machthaber in ihr Kunstsystem zu integrieren versuchten.<sup>6</sup>

Nicht zuletzt durch die innerkulturellen Widersprüche bedingt, nahm die Entwicklung eines, den Ansprüchen der NS-Machthaber genügenden, plastischen Bildprogramms jedoch mehr Zeit als gewünscht in Anspruch. Erst mit zunehmender, politischer Radikalisierung präzisierten sich die Vorstellungen des Geduldeten, Geförderten, Gewollten und das während der Konsolidierungs- und Stabilisierungsphase noch relativ konturlose Bild der NS-Plastik nahm konkrete Formen an. Parallel zur aggressiven Aufrüstung und Mobilisierung gegen den ‚Feind‘ grenzte fortan eine überzogene Ästhetisierung des menschlichen Körpers alles ‚Problematische‘, ‚Unschöne‘ und ‚Rassisch-Minderwertige‘ aus.<sup>7</sup> Es galt, ein zeitloses Idealbild zu formen, das Assoziationen zur Vorherrschaft der eigenen Rasse suggerierte und derart die tägliche Propaganda in ihrem Anliegen unterstützte, die nationalsozialistischen Ziele zu rühmen sowie deren Folgen schönzufärben.<sup>8</sup> Funktion und Inhalt bestimmten demnach das äußere Erscheinungsbild der NS-Aktplastik und waren, zumindest die Bildhauerelite betreffend, überdies geschlechts-spezifisch weitgehend festgelegt:

Bei Männerakten dominierten spätestens seit 1936 heroische Darstellungen muskelbepackter Kämpfer von monumentalem Format, betonter Jugendlichkeit und körperlicher ‚Vollkommenheit‘.<sup>9</sup> Um die Prinzipien und Werte des Nationalsozialismus nahezu unmissverständlich zu veranschaulichen, stieg die Bedeutung von Attributen, wie Fackel und Schwert, von Gestiken und Mimiken, wie z.B. blinder Entschlossenheit, sowie von Titelgebungen, wie z.B. Kameradschaft, ohne die kaum eine Aktfigur mehr auszukommen schien.<sup>10</sup> Sie halfen am Vorabend des Zweiten Weltkrieges die »Volksgemeinschaft« auf die propagierten, soldatischen Tugenden, wie z.B. (Willens-)Stärke, Tapferkeit, Kampfbereitschaft oder unbedingten Wehrwillen, einzuschwören und dienten dazu, den Gedanken an Revanche, an Auflehnung gegen den so genannten »Versailler Diktatfrieden« in Folge des als Schmach empfundenen, verlorenen Ersten Weltkrieges zu schüren.<sup>11</sup> Reichel sprach daher von dem Kunstwerk als „Medium der sozialen Kontrolle durch gelenkte Wirklichkeitsdeutung.“<sup>12</sup>

In Bezug auf die Inanspruchnahme durch die NS-Ideologie wirkt die weibliche Aktplastik nach 1936 im Vergleich zum militanten Männerbild auf den ersten Blick nahezu

---

<sup>6</sup> Wolbert, 1982, S. 14

<sup>7</sup> Wolbert, 1982, S.12, sprach diesbezüglich von der Unversehrtheit von den „Stigmata des Verfalls und der ‚Entartung‘“.

<sup>8</sup> U.a. Petsch, 1987, S. 47; Wagner/Linke, 1987, S. 76; Merker, 1983, S. 245/296ff.; Wolbert, 1982, S. 11ff.

<sup>9</sup> Wolbert, 1982, S. 117ff.

<sup>10</sup> Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 16, sprachen die Gesichtsausdrücke dieser Figuren betreffend von „Ernstformeln“: charakteristisch seien eine scharfkantige Nase, tiefliegende Augen und ein schmaler Mund.

<sup>11</sup> Vgl. u.a. v. Beyme, 1998, S. 124f.; Petsch, 1987, S. 47ff; Merker, 1983, S. 298f.

<sup>12</sup> Zitat Reichel, 1993, S. 83



„unverdächtig“.<sup>13</sup> Vergleichbar stark typisiert wie der männliche Akt, zeichnen sich die Figuren durch zumeist relativ breite Hüften, kräftige Beine und Schultern, schmale Taillen und wohlgeformte Brüste aus.<sup>14</sup> Im Gegensatz zur männlichen Aktplastik sind Attribute weniger charakteristisch als die Überhöhung durch mythologische und allegorische Titel.<sup>15</sup> Bei genauerer Untersuchung zeigt sich die Bevorzugung speziell eines Bildtyps: In der Rolle des Sexual- und Lustobjektes wurde die zumeist junge, schlanke und langhaarige Frau<sup>16</sup> in ihrer körperlichen Schönheit vorgeführt, in Posen der Anmut, des voyeuristischen Sich-Anbietens.<sup>17</sup> Titel, wie »Urteil des Paris«, »Die drei Grazien« oder unverhohlenen sexistische Anspielungen durch Bezeichnungen, wie »Erwachen«, »Keuschheit«, »Entfaltung«, »Erwartung«, die sowohl Bildhauer als auch Maler in ermüdender Wiederholung präsentierten<sup>18</sup>, machen deutlich, dass die Zurschaustellung der weiblichen Reize der privaten Ergötzung des Mannes dienen.<sup>19</sup> Von nicht-servilem Charakter zeigt sich die Darstellung der Frau in ihrer Fähigkeit, Leben zu gebären, welche jedoch, so die Ergebnisse Meckels 1993 entgegen der älteren Forschungsmeinung, in der Plastik äußerst selten war.<sup>20</sup> Skulpturen, betitelt als »Hüterin (der Art)« oder »Lebensquell«, die die Rolle der Mutter und das Ideal der Fruchtbarkeit glorifizierten und der propagandistischen Absicht Tribut zollten, die Zeugung von Nachwuchs zu fördern, der dringend zur Erhaltung der »arischen Rasse« wie auch zur weiteren Rekrutierung des soldatischen Nachwuchses benötigt wurde, bildeten tatsächlich die Ausnahme.<sup>21</sup>

Unverkennbar die zugrunde liegende Absicht mittels dieser ‚Idealkörper‘: Sie sollten einerseits beim Betrachter Bewunderung auslösen, auf deren Übertragung auf den Staat als Förderer dieser Kunst man speulierte; andererseits als erstrebenswertes Vorbild zur Nachahmung anregen und somit sowohl zur Mobilisierung verschütteter Kräfte als

<sup>13</sup> Zitat Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S.18

<sup>14</sup> Vgl. u.a. Fleischmann, 1986, S. 41

<sup>15</sup> Vgl. z.B. Petsch, 1987, S. 46; Merker, 1983, S. 300

<sup>16</sup> Laut Meckel, 1993, S. 55, ist dies seit 1937 der bevorzugte Frauentyp in der NS-Kunst insgesamt.

<sup>17</sup> Meckel, 1993, S. 110, sprach von zwei relevanten weiblichen Akttypen im Dritten Reich: die Frau in der Rolle der ‚Bezwingung durch den Mann‘ bzw. die ‚Versinnbildlichung weiblicher Keuschheit‘. Wenk, 1987, S. 103, gab in Anbetracht der vorherrschenden Forschungsmeinung über das NS-Frauenbild zu Recht zu bedenken, dass schon vor 1933 Frauen auf die Rolle als Objekte männlichen Unterwerfungsdranges oder ihrer Schaulust reduziert worden seien und es sich demnach hierbei keineswegs um ein Charakteristikum weiblicher NS-Aktplastik handelt.

<sup>18</sup> Vgl. u.a. Betthausen, bei Olbrich 1990, S. 321; Petsch, 1987, S. 44

<sup>19</sup> Speziell mit Bezug auf die tendenziöse NS-Aktmalerei wies Scholz, 1977, S. 68, jedoch diese Einschätzung als „Prüderie der antifaschistischen Kritiker“ zurück und nannte ihre Kritik „lächerlich“, da die erotische NS-Kunst keineswegs vom aktuellen Zeitgeschehen abzulenken versucht habe, sondern allein Ausdruck einer „sinnlich starken künstlerischen Vitalität“ gewesen sei.

<sup>20</sup> Meckel, 1993, S. 80f.

<sup>21</sup> Meckel, 1993, S. 80f., sprach vom durchschnittlichen Anteil dieser Variante innerhalb der Frauendarstellungen der NS-Kunst insgesamt nur von einem Anteil von etwa 15% pro Jahr bei Dominanz in der Malerei. Siehe hierzu auch Stefanie Poley: Die Frau als „Lebensquell“. In: dies., 1991, S. 25-36. Fleischmann, 1986, S. 47, übertrieb dementsprechend mit ihrem Fazit: „Während die Frau (in der Plastik; H.H.) zur Gebärmachine degradiert wurde, wurde der Mann in der Kriegsmaschinerie verheizt“.

auch zur Identifizierung der Bevölkerung mit dem Herrschaftssystem beitragen.<sup>22</sup> Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Akzentverschiebung in der Motivvielfalt: Parallel zum Pathos nahm auch das apotheotische Figurenrepertoire zu.<sup>23</sup> Hinter Einzelfiguren traten Paardarstellungen, die selbst in den Anfängen der NS-Herrschaft noch recht häufig gestaltet wurden, immer stärker zurück. An die Stelle der gleichberechtigten Darstellung von Mann und Frau, wie sie die Weimarer Republik kannte, rückte die Frau als an-schmiegsame, schutzbedürftige und sich hingebende Person an die Seite des Mannes bzw. reine Männerpaare verkörperten, z.B. unter dem Titel »Kameradschaft«, gezielt NS-Tugenden.<sup>24</sup> Selbst der Typus muskulöse(r) Sportler/in, der seit der Jahrhundertwende und noch im Vorfeld der Olympiade 1936 vermehrt begegnete<sup>25</sup>, schien zunehmend mit den Interessen der Machthaber zu kollidieren. Zwar verdeutlichen Titel, wie z.B. »Sieger«/»Siegerin«, dass es im Dritten Reich stets um Höchstleistungen, um Superlative – charakteristisch für den NS-Anspruch an die NS-Kunst im Allgemeinen – ging, doch widersprach der implizierte Gedanke des sportlichen Wettkampfes mit seinem Gebot der Fairness ihrem Streben nach außenpolitischer Rache bzw. Revanche. So erklärt sich auch die stetige Zunahme von Darstellungen von Soldaten des Ersten Weltkrieges, die sich anhand ihres Stahlhelms identifizieren lassen.<sup>26</sup> Überwiegend als Denkmale in Erinnerung an die Gefallenen in Auftrag gegeben, kam dem Motiv des Todes im Dritten Reich nunmehr eine NS-adäquate Qualität zu: Statt Sinnbild des Grauens und Mahnung zum Frieden herrschte ein rituell verklärtes, stilisiertes und ästhetisiertes Bild des Soldatentodes vor, das Schrecken und tragische Banalität desselben verharmloste und den Tod als Martyrium im »Kampf ums Dasein« verherrlichte.<sup>27</sup>

So stellt dieser als „heroischer Realismus/Symbolismus“<sup>28</sup> oder „stählerne Klassik“<sup>29</sup> bezeichnete, reife NS-Bildhauerstil insgesamt die Essenz einer beachtlichen Steigerung hinsichtlich Idealisierung, Stilisierung und Radikalisierung in Form und Intention der zuvor geduldeten Bildwerke dar. Die Forschung sprach deshalb von einer „Aufrüs-

---

<sup>22</sup> Zum Problem der Wirkungsweise und –absicht siehe das Kapitel zur Bedeutung und Funktion der NS-Kunst.

<sup>23</sup> Wolbert, 1982, S. 63

<sup>24</sup> Paas, 1983, S. 34f.

<sup>25</sup> Wolbert, 1982, S. 53, verwies auf die Wichtigkeit des Sports seit der Jahrhundertwende als ein Element der Opposition, mit dem man sich gegen Konvention und Prüderie der großbürgerlich-feudalen Gesellschaft abzusetzen versuchte. Im Dritten Reich sei später ein fließender Übergang von sportlichen Darstellungen zum Kriegerischen zu beobachten, welches sich in der steigenden Anzahl von Bogenschützen, Speerträger, etc. niederschlug.

<sup>26</sup> Siehe hierzu z.B. Kristine Pollack/Bernd Nicolai: Kriegerdenkmäler – Denkmäler für den Krieg? In: Skulptur und Macht 1983, S. 61-72, speziell S. 65

<sup>27</sup> Siehe hierzu Saul Friedländer: Kitsch und Tod. München/Wien 1984, S. 37f. bzw. zur Problematik an sich das Kapitel: Appell und Mahnung: Georg Kolbe und die Denkmale zu Ehren der Gefallenen des Ersten Weltkrieges.

<sup>28</sup> Zitat Liška, Kunstkritik 1978, S. 60

<sup>29</sup> Zitat Olbrich, 1988, S. 33

tung“<sup>30</sup> insbesondere der männlichen Aktplastik, bei der die Figuren zu Stereotypen, zu Schablonen verkamen: Die vor allem vor 1933 die Kunst auszeichnende, individuelle Handschrift, die z.B. in einer lebendigen Oberflächenmodellierung der Bronze sichtbar wurde, wich zunehmend einer, den Arbeitsprozess negierenden Glättung und die Lichtreflexe hart spiegelnden Polierung dieses bevorzugten Materials, das neben der als zeitlos empfundenen Nacktheit die Unvergänglichkeit der dargestellten Werte suggerierte und somit die Verbindlichkeit des »Tausendjährigen Reiches« unterstrich.<sup>31</sup> Gestik und Mimik der Figuren verhärteten sich bzw. wirken affektiert, ihr Körperaufbau wurde muskulöser, statuarisch, steif, und mit zunehmend monumentaleren Ausmaßen stellte sich ein aggressives Pathos ein, das Distanz zum Betrachter aufbaute, ihn sogar einzuschüchtern vermochte. Trotz ihrer enormen körperlichen Präsenz wirken sie oft kalt und unnahbar und selbst die weiblichen Akte strahlen trotz verlockender Gesten und erotisch-provokanter Haltungen wenig Sinnlichkeit aus.<sup>32</sup> Dem Anspruch an dauerhafte Gültigkeit fielen darüber hinaus komplizierte inhaltliche Reflexionen zum Opfer, die der proklamierten Allgemeinverständlichkeit des Dargestellten widersprochen hätten und daher nicht erforderlich, d.h. unerwünscht waren.<sup>33</sup> Auffällig nur ein, die Datierung erleichterndes Merkmal vieler NS-Akte: Sie weisen das öftere die typische Frisurenmode der 1930er und 1940er Jahre auf, weshalb sie die Nachkriegsforschung zuweilen als „peinlich bemüht“ verspottete<sup>34</sup>, dabei aber ignorierte, dass es sich hierbei nicht um ein typisch nationalsozialistisches Phänomen handelt.<sup>35</sup>

Mit Blick auf die Gleichförmigkeit dieser Skulpturen sprach die Forschung daher vielfach und oft zu Recht von „Hüllen“<sup>36</sup>, von Figuren, die, aus dem nationalsozialistischen Kontext herausgegriffen, kaum noch dieselbe, damalige Wirkung entfalten bzw. sie heute am historisch aufgeklärten Bürger verfehlen.<sup>37</sup> Dennoch sollten diese Werke nicht unterschätzt werden<sup>38</sup>, zumal sie weder als »entartet« galten noch ihre Urheber ihre Präsentation im nationalsozialistischen Kontext verweigerten: Im harmlosesten Fall suggerierten sie die Bewahrung bürgerlicher Werte und trugen dergestalt durchaus zur subtilen Infiltration der

<sup>30</sup> Zitat Petsch, 1987, S. 46. Mit Bezug auf die NS-Malerei sprach Hinz, 1974, S. 103ff., von einer „Substantialisierung durch formale Aufrüstung“.

<sup>31</sup> Vgl. z.B. Reichel, 1993, S. 368f.; Wolbert, 1982, S. 118

<sup>32</sup> Vgl. Fleischmann, 1986, S. 46; Huster, 1987, S. 144ff..

<sup>33</sup> Wolbert, 1982, S. 218

<sup>34</sup> Zitat Huster, 1987, S. 143. Vgl. Fleischmann, 1986, S. 40

<sup>35</sup> Vgl. Meckel, 1993, S. 98. Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 19, werteten statt dessen dieses Kennzeichen schlicht als ein Attribut zur leichteren Erkennbarkeit und Konsumierbarkeit für die Zeitgenossen.

<sup>36</sup> Zitat Skulptur und Macht 1983, S. 9 (Vorwort). Siehe auch Nicolai, 1996, S. 336; Wolbert, 1982, S. 9; Richard, 1982, S. 79f.. Bussmann, 1974, o.S., sprach diesbezüglich von stark schematisierten, „offenen Formen“, Brock, 1990, S. 19, dagegen nannte sie hinsichtlich ihrer qualitativen Mängel „leere Werkhülsen“. Dagegen empfand Bressa, 2001, S. 12, die konstatierte Inhaltsleere, speziell der Brekerschen Figuren, als absurd und betonte überdies, dass es sich diesbezüglich ebenfalls um kein typisches Merkmal der NS-Plastik handele.

<sup>37</sup> Hierzu sehr aufschlussreich ist der Aufsatz von Magdalena Bushart: Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung. kritische berichte Heft 2, Jg. 17, 1989, S. 31-51.

<sup>38</sup> Vgl. z.B. Hartog, 1992, S. 85ff.; Hellack, 1960, S. 83

Bevölkerung im Sinne der eingangs als Verharmlosung der Politik beschriebenen zweiten Funktion der dichotomischen NS-Kunst bei.

Vor diesem Hintergrund scheint auch die so häufig angeführte Adaption antiker bzw. klassizistischer Stilelemente<sup>39</sup> überschätzt zu werden: Zwar ließen NS-Bildhauer, insbesondere Arno Breker, kaum eine Gelegenheit aus, antike Kompositionsschemata zu zitieren. Doch galt es in erster Linie den Ansprüchen und Kenntnissen der Masse der Bevölkerung, d.h. des Laienpublikums, gerecht zu werden, das solche, vorwiegend dem Bildungsbürgertum vorbehaltene Vergleiche nicht aufzustellen vermochte. Propagandistisch weitaus zweckdienlicher als die Nutznießung der Dignität<sup>40</sup> dieser Stilepochen erwies sich die Einprägsamkeit der Modelle, erreicht durch deren Typisierung mittels kontinuierlicher Wiederholung von Aussagen, Gesten und Mimiken. So entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass sich einige Kunsthistoriker in der Nachkriegszeit vergleichbar akribisch bemühten, die Gegensätze zwischen antiker und nationalsozialistischer Kunst herauszuarbeiten<sup>41</sup>, wie zuvor die NS-Kunstberichterstattung nicht müde wurde, derartige Stilanleihen zur Wertsteigerung der NS-Skulpturen, die sie qualitativ unangreifbar machen sollten, zu betonen<sup>42</sup> - als bestünde die Gefahr, bei einer Affinität zwischen NS-Bildhauerei und Antike würde letztere beschmutzt.<sup>43</sup> Doch weder die Evokation antiker Formen - die zweifellos abgewandelt wurden und trotz teilweise skurriler

---

<sup>39</sup> Jüngstes Beispiel ist die 2001 erschienene Dissertation von Birgit Bressa, die sich ausführlich dem „Nachleben der Antike“ im Werk Arno Brekers widmete. Sie vertrat die Auffassung, dass sich Brekers Rezeption nicht in der Verwendung tradierter, ikonographischer Antikenzitate, Kompositionsschemata und Pathosformeln erschöpfe, sondern die Adaption des Klassischen eine wesentliche Funktion seiner Werke sei. U.a. sprach auch Meckel, 1993, S. 102ff., von einer Wiederbelebung antiker Stilmittel, stets mit der Absicht wirkungsvoller staatlicher Selbstinszenierung verbunden.

<sup>40</sup> Vgl. Meckel, 1993, S. 105/129, die von der Nutznießung des „Prestigeswert(es) der Antike zur eigenen Nobilitierung“ sprach: Der NS-Staat habe nicht zuletzt solche Zitate forciert, um sich international als Kulturnation von Rang zu präsentieren, vor allem nachdem durch die Ausschaltung der Avantgarde das Ansehen im Ausland stark gesunken war.

<sup>41</sup> U.a. lehnte Wolbert, 1982, S. 30f./135, Bezeichnungen, wie NS-Klassizismus oder Pseudoklassizismus, die als Synonyme zum Begriff der NS-Plastik gebraucht würden, kategorisch ab, da von keiner Auseinandersetzung mit deren Themen, Motiven oder Formen gesprochen werden könne: Um die Idee der natürlichen Gleichheit der Menschen und der demokratischen Freiheit zu versinnbildlichen, wurden z.B. im Klassizismus zeitspezifische, individuelle und emotionale Züge getilgt, wie es vergleichsweise auch in der NS-Plastik zu beobachten ist, doch stand das Allgemein-Menschliche, Allgemein-Gültige im Vordergrund, so dass die forcierte Aufrüstung der NS-Figuren mit starrer Muskulatur und Überproportionierung des Körpers dem klassischen Ideal widersprach. Ebenso wurden Attribute und Standeszeichen vermieden, da sie auf den feudalen Absolutismus verwiesen, der den Mensch nicht von Natur aus als gleich einstufte. Der humanistische, emanzipatorische Gehalt klassizistischer Plastik konnte nicht vorbildhaft für die NS-Plastik sein, die als Instrument der NS-Ideologie auf diese Formen der Bedeutungsanreicherung nicht verzichten konnte. Vgl. hierzu auch Gunnar Brands: Zwischen Island und Athen: Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: Brock/Preiß, 1990, S. 103–137. In jüngster Vergangenheit verneinte Mittig, Antikenbezüge 2001, S. 247, jegliche stilistische Adaption der Antike; allerdings, so Mittig, erfolgte ein Antikenbezug auf verbaler Ebene, d.h. durch die Übernahme von Bezeichnungen, wie z.B. ‚Tempel‘ für das »Haus der deutschen Kunst«, und auf einer motivischen Ebene, wie z.B. durch die Verwendung von Kolonnaden in der Architektur. Da es sich hierbei jedoch keineswegs um typisch nationalsozialistische Kunsterscheinungen handelte, sondern, im Gegenteil, um Allgemeinplätze insbesondere im Bereich Architektur, bleibt die Antikenrezeption zwar unbestritten, sollte jedoch nicht überbewertet werden.

<sup>42</sup> U.a. Willrich, 1937, S. 154

<sup>43</sup> Wolbert, 1982, S. 30: „Das ‚Klassische‘ im Kontext des deutschen Faschismus ist für die meisten [Kunstwissenschaftler; H.H.] ein Problem. Wie konnte ein genuin humanes Ideal für ein dezidiert inhumanes System fruchtbar gemacht werden? Stets blieb die Frage unbewältigt, wie das ‚Höchste‘ so in die tiefste Erniedrigung verstrickt sein konnte.“

Ausformungen stets den Ursprung assoziieren lassen - noch deren Vulgärinterpretationen sind ein charakteristisches Merkmal der NS-Bildhauerei der späten 1930er und 1940er Jahre, sondern die generelle Verwendung tradierter, d.h. anerkannter, bekannter Formsegmente, um sie mit NS-konformen Inhalten zu füllen.

Als wesentlich effizienter erwies es sich an die Kunst des Wilhelminismus anzuknüpfen.<sup>44</sup> Als Vorbild für eine systemadäquate NS-Bildhauerei konnte sie sowohl formal als auch intentional gelten: Auf naturalistische Genauigkeit bedacht, war sie dem Laien zugänglicher, verständlicher und entsprach somit der Idee der Nationalsozialisten vom »gesunden Volksempfinden« als dem Maßstab künstlerischer Qualität. Repräsentant speziell des offiziellen Staatsstiles unter Kaiser Wilhelm II. war Reinhold Begas [1831-1911].<sup>45</sup> Insbesondere seine zahlreichen Athleten-Darstellungen - darunter als eine seiner bekanntesten Arbeiten der »Prometheus« von 1899 -, avancierten durch ihre frontale Körperlichkeit und muskulöse Makellosigkeit zum späteren Vorbild der NS-Plastik. Überdies beeinflusste er mit seinen zahlreichen Denkmalsprojekten<sup>46</sup>, im öffentlichen Raum Berlins nahezu omnipräsent, nachhaltig den Geschmack der Bürger bzw. deren Auffassung von Kunst, so dass sich sehr leicht das Fortführen deutscher Traditionen proklamieren und damit die so vehemente Bekämpfung der künstlerischen Vielfalt während der Weimarer Republik für legitim erklären ließ. Das hohle Pathos und die allegorische Maskerade<sup>47</sup>, die sowohl seine Plastik als auch die seines Umfeldes zur Zeit ihres Tiefpunktes um 1900 kennzeichneten, waren dem potentiellen Rezipienten der NS-Bildhauerei, die solche Stilmittel reaktivierte, dementsprechend vertraut - und wurden kaum kritisch hinterfragt. Innovationen, wie sie Auguste Rodins bewegende Subjektivität oder Aristide Maillols vitale Ausgewogenheit darstellten und zeitgleich in Frankreich begeisterten, fanden erst langsam und vornehmlich über Umwege, vor allem durch Begas' künstlerischen Antipoden Adolf von Hildebrand, Eingang in die deutsche Plastik. Weniger durch seine neoklassizistischen Werke, als vielmehr durch seine Auffassung, Naturnachahmung sei unkünstlerisch<sup>48</sup>, beeinflusste er maßgeblich die diesen künstlerischen Neuerungen gegenüber aufgeschlossene Generation der um 1880

---

<sup>44</sup> U.a. Petsch, 1987, S. 35, Wolbert, 1982. Vgl. Grasskamp, 1989, S. 87, der von der offiziellen Kunst des Dritten Reiches zumindest als dem „Amalgam aus Naturalismus und Klassizismus“ sprach.

<sup>45</sup> Zur Kunst und Person Reinhold Begas siehe u.a. Sibylle Einholz: Reinhold Begas. In: Bloch/dies./v. Simson (Hg.): Ethos und Pathos. Berlin 1990, S. 26-39; Olbrich, 1990, S.131

<sup>46</sup> U.a. »Neptunbrunnen« (1886-1891), ehemals vor dem Berliner Schloss, heute vor dem Roten Rathaus; »Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal« im Rahmen des Siegesallee-Projektes, dessen künstlerischer Leiter ebenfalls Begas war, (Einweihung 1897); Bismarck-Nationaldenkmal (1897-1901), ehemals vor dem Reichstag, heute am Großen Stern; Einholz, Begas 1990, S. 26f.

<sup>47</sup> Wolbert, 1982, S. 147, sprach z.B. hinsichtlich der personell gebundenen Denkmalsplastik von einer Zunahme von Allegorien, wobei nackte „Idealgestalten, die jeweilige Leistung als ein quasi selbstständiges Prinzip vorführten“. Die zu Ehrenden selbst seien dagegen nur noch am Rande, häufig auf Medaillons an den Sockeln oder namentlich, erwähnt worden.

<sup>48</sup> Zur Person Hildebrands und dessen theoretischer Schrift ‚Das Problem der Form‘ siehe u.a. Beloubek-Hammer, 1988, S. 8f.; Deicher/Luckow/Schulz, 1983, S.101; Grzimek, 1969, S. 21; Hofmann, 1958, S.47f.

Geborenen.<sup>49</sup> Doch ließ sich später indirekt über seinen neoklassizistischen Stil bzw. direkt durch die Wiederaufnahme der allegorischen Programmatiken der wilhelminischen Ära - seltener durch antike Gewandungen als vielmehr durch Symbole mit tradierten Aussagen, wie Schwert und Fackel - das Vorbild Antike suggerieren, welches den Nationalsozialisten zur propagandistischen Wertsteigerung der eigenen, rassistisch determinierten Kunst diente.<sup>50</sup>

Selbst die Funktion der Kunst war zur Kaiserzeit bereits auf staatstragende, die Bevölkerung im Sinne der Obrigkeit beeinflussende Aussagen reduziert worden und brauchte nach 1933 nur adaptiert werden.<sup>51</sup> Nationalismus und der später so beherrschende Monumentalismus waren längst Bestandteile der Kunst, wie u.a. das Leipziger »Völkerschlachtdenkmal« von 1913 oder das von Hugo Lederer in Hamburg geschaffene »Bismarckmonument« aus dem Jahr 1908 dokumentieren. Dem imperialen Gedanken der wilhelminischen Politik verpflichtet, zeigte der zu dieser Zeit dominierende Typus bereits ein korrumpiertes Ideal des bürgerlichen Menschenbildes, bei dem, wie es später bezeichnend wurde für die NS-Skulptur, auf die Verkörperung humanistischer Ideale verzichtet wurde.<sup>52</sup> Als entscheidender Anknüpfungspunkt, insbesondere für die männliche NS-Aktplastik, erwies sich dabei das institutionalisierte Ideal vom siegreichen Einzelkämpfer, der mutig, tapfer und treu dem Staat zu Diensten ist, und damit auch dem NS-Anspruch auf Visualisierung von Aufbruch, Hoffnung, Kampf und Triumph entsprach.<sup>53</sup> Selbst die wilhelminische weibliche Aktplastik eignete sich zur Reaktivierung: Die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmende Moralbeflissenheit und Sittenstrenge führte zwar zu einer stärkeren Allegorisierung/Mythologisierung der weiblichen Akte, doch verlor sich weder das eindeutig erotische Moment noch der mit ihm einhergehende Voyeurismus. Im Gegenteil, in der Kunst um 1800 von der klassizistischen Strenge domestiziert, prägte gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Bild der Frau als anmutiges, anschmiegsames Wesen die Kunst, welches der weiblichen NS-Aktplastik als Vorbild diente.<sup>54</sup>

Vor diesem Hintergrund überrascht, dass im Gegensatz zu Untersuchungen zur NS-Malerei, in denen hinsichtlich stilistischer Vorbilder stets auf Künstler, wie Caspar David Friedrich, Wilhelm Leibl und Hans Thoma, entsprechend Hitlers Vorliebe für die Kunst des 19. Jahrhunderts, verwiesen wurde, dagegen in den Studien zur NS-Plastik die Belegung/Widerlegung der Adaption klassizistischen bzw. antiken Kunstschemata dominierte. Trotz einzelner Verweise auf die wilhelminische Ära und ihrem hermetisch vom humanistischen

---

<sup>49</sup> Siehe u.a. Claude Keisch: Rodin, Maillol und die deutschen Bildhauer des frühen 20. Jahrhunderts. In: Beloubek-Hammer, 1988, S. 22-32

<sup>50</sup> Petsch, 1987, S. 35

<sup>51</sup> Petsch, 1987, S. 35

<sup>52</sup> Thamer, 1997, S. 111; Petsch, 1987, S. 35

<sup>53</sup> Petsch, 1987, S. 35

<sup>54</sup> Meckel, 1993, S. 106ff.; Petsch, 1987, S. 35

Ideal wie auch von zeitgenössischen Ideen abgekoppeltem Menschenbild steht eine dezidierte Untersuchung zur stilistischen Kontinuität vor und nach der Weimarer Republik im Bereich Plastik noch immer aus.

Doch war weder die exponierte Stellung des Aktes in der NS-Plastik noch seine typisierte Idealisierung unbedingt vorherzusehen.<sup>55</sup> Bis 1936, d.h. bevor sich die NS-Anforderungen an die Kunst konkretisierten, herrschte eine, wenn auch eingeschränkte, stilistische und motivische Vielfalt vor: Skulpturen glatter Oberflächenmodellierung entstanden neben solchen Rodinschen *modélés*; monumentale standen ebenbürtig neben kleinen Formaten, die aufgrund ihrer Unabhängigkeit vom staatlichen Auftraggeber zudem eine verhältnismäßig große Freiheit in Stil und Ikonographie aufweisen. Unverfängliche Portraits und Tierplastiken dominierten anfangs die Ausstellungen; die verhältnismäßig wenigen Akte blieben hinsichtlich Formensprache und Proportionen der Tradition der figürlichen Plastik verhaftet, d.h. sie betonten klassische Posen und einen am natürlichen Vorbild des Menschen geschulten Körperaufbau. In Gehalt, Funktion und Genese knüpften Bildhauer zu Beginn der NS-Herrschaft demnach weitgehend an die Auffassung der gemäßigten Plastik vor 1933 an.<sup>56</sup> Vor dem Hintergrund der ‚liberalen‘ Kunstauffassung eines Joseph Goebbels und dem anfänglich beklagten Fehlen einer repräsentativen Staatskunst konnten daher verhältnismäßig viele Bildhauer ihre künstlerische Laufbahn (vorerst) uneingeschränkt fortsetzen - vorausgesetzt sie zeigten sich politisch neutral und beachteten zwei elementare NS-Qualitätskriterien: Detailgenauigkeit und Wiedererkennbarkeit der Darstellung, aus NS-Sicht hieß dies, sie mussten „sauber in der Darstellung und edel im Motiv“ sein.<sup>57</sup>

Im Hinblick auf die anschließende Untersuchung des künstlerischen Opportunismus anhand ausgewählter Bildhauer-Œuvre bedeutet dies, dass sein Nachweis, speziell die Überprüfung der Konformität der nach 1933 entstandenen Werke mit den NS-Idealen im Rahmen der werkimmanenten Stilanalysen, stets vor dem Hintergrund der Entwicklung der NS-Plastik bzw. der sich verändernden Anforderungen an diese erfolgen muss.

---

<sup>55</sup> Wolbert, 1982, S. 115

<sup>56</sup> U.a. Petsch, 1987, S. 46; Wolbert, 1982, S. 10ff.

<sup>57</sup> Zitat Dresler, 1938, S. 5

## 2.2. Stil und Stilwandel: Bildhauer nach der »Machtergreifung«

Um die Frage nach Existenz, Form und Ausmaß des künstlerischen Opportunismus hinreichend beantworten zu können, bedarf es vorab der Darlegung bzw. des Nachweises stilistischer Veränderungen in den jeweiligen Œuvren der ausgewählten Bildhauer nach 1933. Nach jeweils kurzen Vorstellungen der Künstler und ihrer maßgeblich für diese Stilanalysen herangezogenen Werke aus der Zeit des Nationalsozialismus gilt es daher, deren Konformität mit dem für dieses Sujet relevanten NS-Idealbild formal und/oder intentional nachzuweisen, deren Widerspruch zum Frühwerk, d.h. zu den vor 1933 geschaffenen Arbeiten, aufzuzeigen, sowie abschließend die Frage nach den Ursachen dieser stilistischen Anpassung zu beantworten. Tatsächlich kann erst dann von einer stilistischen Anpassung als Voraussetzung des künstlerischen Opportunismus gesprochen werden, wenn sich Veränderungen dieser Art eindeutig motiviert durch die neu proklamierten Anforderungen an die vom NS-Staat geförderte Kunst nachweisen lassen.

Aufgrund des hohen Stellenwertes des Aktes in der NS-Plastik fiel die Wahl auf die figürlich arbeitenden Bildhauer Arno Breker, Georg Kolbe und Fritz Klimsch. Sie bevorzugten seit jeher dieses Sujet, so dass sich stilistische Veränderungen, insbesondere wenn sie durch äußere Rahmenbedingungen motiviert sind, relativ leicht aufzeigen lassen. Da ihnen, politisch unauffällig, nicht sogleich die Berufsausübung in Folge der nationalsozialistischen »Gleichschaltung« untersagt wurde, obwohl sie in der Weimarer Republik zu den bedeutendsten Künstlern ihrer Gattung zählten oder zumindest, wie im Fall Brekers, als hoffnungsvolle Talente galten<sup>1</sup>, drängt sich die Frage nach Kontinuitäten und Brüchen in ihren Œuvren geradezu auf: Wie konnten angesehene Bildhauer der von den Nationalsozialisten verhassten »Systemzeit« zu hoch dekorierten wie protegierten Künstlern des Dritten Reiches avancieren?

Arno Breker, als der NS-Ausnahmekünstler schlechthin, wurde wegen seiner männlichen Heroen der späten 1930er und 1940er Jahre ausgewählt, die das Bild der NS-Kunst bis heute prägen. Angesichts seiner Frühwerke, die mit seinen NS-Akten nahezu unvereinbar erscheinen, stellt sich die Frage, ob und inwieweit sich der Künstler in den Dienst der NS-Herrschaft stellte und man von einer stilistischen Anpassung im Sinne des eingangs definierten künstlerischen Opportunismus sprechen kann.

Georg Kolbes nachzuweisender, stilistischer Wandel soll anhand seiner Denkmalsplastik, insbesondere am Motiv des Gefallenendenkmals, dokumentiert werden, dem er sich vor und nach 1933 des öfteren und zudem sehr erfolgreich widmete und dem seit den 1920er Jahren durch das bis dahin unbekannte Ausmaß an Todesopfern durch den Ersten Weltkrieg eine besondere Bedeutung zukam. Zumeist durch Aktfiguren symbolisiert, kann es

---

<sup>1</sup> Z.B. Aust, 1977, S. 146



als eine Variante des männlichen NS-Idealbildes angesehen werden, an dem der geradezu paradigmatische Bedeutungswandel tradierter Sujets in der Kunst des Dritten Reiches aufzuzeigen sein wird. Unter Berücksichtigung der für die männliche NS-Aktplastik charakteristischen Merkmale werden Entwicklung und Veränderung dieser Werkgruppe in Kolbes Œuvre vorgestellt, das bereits in der kunsthistorischen Forschung erstaunlich kontrovers diskutiert wurde.

Im Mittelpunkt der den Bereich Bildhauerei abschließenden Analyse steht das Motiv des weiblichen Aktes im Œuvre von Fritz Klimsch, als seinem seit jeher bevorzugten Motiv. Auch hier gilt es, die Systemkonformität seiner Werke durch Vergleiche mit der NS-Aktplastik zu belegen und Diskrepanzen zu früheren Werken zu verdeutlichen. Die Frage, ob sich der Künstler mit seinen NS-konformen Akten bereitwillig einer Indienstnahme der Nationalsozialisten anempfahl, wird sich auch hier wie ein roter Faden durch die Darlegung seines künstlerischen Werdegangs ziehen.

### 2.2.1. Heroenkult im pseudoklassizistischen Gewand: Der Bildhauer Arno Breker

Kein zweiter Künstler polarisiert die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945 vergleichbar wie der 1900 in Elberfeld geborene Arno Breker als der zweifellos bekannteste NS-Staatskünstler. Die Reaktionen auf seine zwischen 1933 bis 1945 entstandenen Werke, die als Inbegriff der NS-Kunst gelten, reichen von Ablehnung, Abscheu und Verteufelung bis hin zu Faszination, Verharmlosung und Verklärung. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, ließ die kunsthistorische Forschung die nötige Distanz im Umgang mit der Kunst dieses ‚Ausnahmekünstlers‘ des Dritten Reiches vermissen. Sowohl die brekerfreundliche wie brekerkritische Nachkriegsforschung machte überflüssige wie folgenschwere Fehler:

So legte beispielsweise Dominique Egret 1996 eine - längst überfällige - Monographie über Arno Breker mit dem bislang umfangreichsten Bildteil vor, in der begrüßenswerten Absicht, „endlich dem aufgeklärten Kunstliebhaber (zu) ermöglichen, die gesamte Arbeit eines der bedeutendsten Bildhauer des 20. Jahrhunderts aufgrund seines Werkes, und nicht durch eine voreingenommene und unvollständige Darstellung in aller Unabhängigkeit zu schätzen und zu beurteilen“.<sup>1</sup> Das Interesse und nicht zuletzt die Erwartungen an diese Publikation waren dementsprechend enorm. Doch blieb die angekündigte wie gebotene wissenschaftlich-fundierte Auseinandersetzung, insbesondere mit Brekers Arbeiten der später 1930er und 1940er Jahre als seiner entscheidenden Werksphase, ihrer Rezeption vor und nach 1945, aus. Selbst die Frage, warum Breker als einer der „bedeutendsten Bildhauer des 20. Jahrhunderts“ zu gelten habe, wurde nicht beantwortet. Im Gegenteil: Längst bekannte Fakten, insbesondere von Magdalena Bushart in die Diskussion eingebracht<sup>2</sup>, nicht in Gänze berücksichtigend oder gar verschleiern, schloss sich der Autor Brekers späterem Credo an, er habe nie ein „System“, sondern immer nur die „Schönheit“ des menschlichen Körpers verherrlicht<sup>3</sup>, und reihte sich damit in den brekerfreundlichen Kreis um die Autoren Volker G. Probst und Joe F. Bodenstein ein. Beide machten nach 1945, kritisch unreflektiert und mit zweifelhaften methodischen Ansätzen, Brekers Œuvre durch Publikationen und Ausstellungen einem breiteren Publikum bekannt<sup>4</sup>; letzterer, vom Künstler 1972 mit der Betreuung seines gesamten künstlerischen Nachlasses beauftragt, vor allem in seiner Funktion als Leiter des 1983 gegründeten Arno-Breker-Museums im Schloss Nörvenich bei Köln.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Dominique Egret: Arno Breker. Ein Leben für das Schöne. Tübingen 1996, Zitat S. 9

<sup>2</sup> M. Bushart: Arno Breker (geb. 1900) – Kunstproduzent im Dienst der Macht. In: Skulptur und Macht, Berlin 1983, S. 154-159; M. Bushart: Bauplastik im Dritten Reich. In: dies. u.a. (Hg.): Entmachtung der Kunst. Berlin 1985, S. 104-113; M. Bushart: Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung. In: kritische berichte, 17. Jg., Heft 2, 1989, S. 31-51

<sup>3</sup> Aufschlussreich: Arno Breker: Ich rufe die jungen Künstler zum Dialog auf (1981). In: Volker G. Probst (Hg.): Arno Breker - Schriften. Bonn/ Paris/New York 1983, S. 97-102, speziell S. 98, bzw. Egret, 1996, S. 33

<sup>4</sup> Siehe Literaturverzeichnis ‚Breker‘.

<sup>5</sup> Die Familie Bodenstein stellte Anfang der 1980er Jahre das Schloss Nörvenich als Museum für das Gesamtwerk Brekers zur Verfügung; Egret, 1996, S. 32

Aber auch die kritische Nachkriegsforschung ließ Objektivität vermissen: Mit überzogener Polemik verunglimpfte sie Brekers Kunst der NS-Zeit, die größtenteils nur durch Fotografien, Modelle oder Nachgüsse überliefert ist<sup>6</sup>, als ‚Unkunst‘, stellte sie per se als faschistisch dar und entzündete an ihnen die bereits erwähnte und letztlich bis heute andauernde Debatte über die von der NS-Kunst ausgehende Gefahr.<sup>7</sup> In jüngster Vergangenheit wurde sogar die Ausblendung des historischen wie politischen Kontextes gefordert, in dem seine Werke ehemals eingebettet waren<sup>8</sup>: Unter dem Vorwand, dem Künstlerischen gerechter zu werden, raubte man diesen Werken ihre Identität und enthob den Künstler wie ein unmündiges Kind von jeglicher Verantwortung für sein Handeln.

Vor diesem Hintergrund überrascht die bereits erwähnte und noch immer währende Magazinierung der wenigen überlieferten, sich im öffentlichen Besitz befindlichen Werke Brekers nicht, obwohl sie die erforderliche Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit erschwert. Zudem entbehrt sie nicht einer gewissen Ironie: Wie ein Spiegel der in zwei Lager gespaltenen Forschung steht der Verwahrung seiner wenigen sich im staatlichen Besitz befindenden Kunst in den Depots, die für jedermann zugängliche Präsentation einer Auswahl des ‚gefährlichen‘ Nachlasses, zumeist in Form von Nachgüssen, im privaten Arno Breker-Museum bei Köln gegenüber.

Im Rahmen der nachfolgenden Analyse gilt es unter Berücksichtigung der jüngsten Forschungsergebnisse<sup>9</sup> zu klären, ob und inwiefern sich Breker zur Zeit des Nationalsozialismus mit seinen Werken stilistisch den NS-Anforderungen an eine systemkonforme Plastik anpasste und ob diesbezüglich von künstlerischem Opportunismus im definierten Sinn gesprochen werden kann. Der anschließenden Skizzierung seines Lebens folgt daher eine ausführliche Analyse ausgewählter Werke des Bildhauers aus der Zeit vor und nach 1933. Über die werkimmanente Betrachtung hinaus werden Plastiken NS-konformer sowie so genannter »entarteter« Künstler berücksichtigt, die Stilveränderungen im Œuvre Brekers bestätigen und gleichsam Aufschluss über die Ursache von Brekers Aufstieg zu einem der umstrittensten Künstler des 20. Jahrhunderts liefern.

---

<sup>6</sup> Brekers Ateliers sowie seine dort aufbewahrten Werke wurden 1945 zu ca. 80% durch die Bombenangriffe der Alliierten zerstört; Egret, 1996, S. 26

<sup>7</sup> An dieser Stelle sei nur noch einmal auf das Kapitel zum Forschungsstand rückverwiesen.

<sup>8</sup> Wie bereits im Überblick zur Forschung erwähnt: Penelope Curtis: Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich/Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich. London 2001, S. 12

<sup>9</sup> Hervorgehoben seien folgende Publikationen: Hermann Leber: Rodin-Breker-Hrdlicka. Hildesheim 1998; Birgit Bressa: Nach-Leben der Antike. Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekers. Tübingen 2001; Josephine Gabler: Auftrag und Erfüllung. Zwei Staatsbildhauer im Dritten Reich. In: Ursel Berger (Hg.): Ausdrucksplastik – Bildhauer im 20. Jahrhundert. Berlin 2002, S. 78-87

## Stationen eines Lebens

Weitaus weniger bekannt als das enorme Volumen seiner NS-Staatsaufträge sind die künstlerischen Anfänge Arno Brekers: Jahrgang 1900, erhielt der junge Breker erste praktische Anleitungen von seinem Vater, der als Steinbildhauer in Elberfeld ein Grabmalunternehmen führte.<sup>10</sup> Schon früh bestärkten zeitgleich belegte Anatomie- und Zeichenkurse an der dortigen Kunstgewerbeschule seinen Wunsch, Kunst zu studieren. Kriegsbedingt übernahm er als 16-Jähriger jedoch vorerst die Leitung des Familienbetriebes, bevor er 1920 als Schüler des Bildhauers Hubert Netzer [1865-1939] und des Architekten Wilhelm Kreis [1873-1955]<sup>11</sup> sein Studium an der Düsseldorfer Akademie beginnen konnte. Ersten abstrakten Arbeiten folgte bald die Hinwendung zur gegenständlichen, figürlichen Plastik. Die bemerkenswerteste der vorwiegend weiblichen Aktfiguren dieser Jahre ist die acht Meter lange Sandsteinfigur »Aurora« von 1925, die anlässlich der »Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen - Gesolei« die Düsseldorfer Ausstellungshallen im Ehrenhof in ca. 16 m Höhe bekrönte.<sup>12</sup> Sie gilt als Brekers erster größerer, von Wilhelm Kreis vermittelter Auftrag, mit dem er zudem sein Studium beschloss.<sup>13</sup> Seit 1927 in Paris lebend, pflegte der junge Bildhauer regen Umgang mit der intellektuellen Künstlerszene, darunter u.a. Robert und Sonia Delaunay, Man Ray, Constantin Brancusi, Maurice de Vlaminck, Alexander Calder. Unter dem Einfluss Auguste Rodins widmete er sich seither vor allem dem männlichen Akt, dessen Oberflächenmodellierung im Vergleich zu früheren Werken lebendiger wurde. Kontakte nach Deutschland hielt Breker in seinen Pariser Jahren aufrecht. Sein Galerist Alfred Flechtheim, den er 1929 in Paris kennen lernte, sorgte - bis zu seiner Emigration vor den Nationalsozialisten - für die Vertretung seiner Arbeiten in Berlin.<sup>14</sup> Er organisierte dort 1930 eine erste kleinere Präsentation mit Werken Brekers, der kurz darauf die Ausstellung »Von Carpeaux bis Breker« in Düsseldorf folgte. Aufträge aus Deutschland, wie z.B. die Figur des »St. Matthäus«<sup>15</sup> (1930) für Düsseldorf, das »Röntgen-Denkmal«<sup>16</sup> (1930) für Remscheid sowie zahlreiche Portraitbüsten sicherten sein finanzielles Auskommen. 1932 ermöglichte ihm die Verleihung des bedeutenden Rom-Preises des preußischen Kultusministeriums einen neunmonatigen Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom, den Breker zu einem intensiven Studium der Kunst Michelangelos nutzte. Er bewunderte an

---

<sup>10</sup> Die Darstellung Brekers Werdegang folgt den Ausführungen Egrets, 1996, S. 17-36, bzw. Mortimer G. Davids: Arno Breker. In: Kunst in Deutschland 1933-1945. Skulpturen, Tübingen 1988, S. 425-434. Nachfolgend werden nur abweichende Angaben bzw. zweckdienliche Ergänzungen noch einmal explizit mit Fußnoten versehen.

<sup>11</sup> Zur Person und Karriere Kreis' als Architekt im Dritten Reich siehe u.a. Davidson, Architektur 1995, S. 510ff.

<sup>12</sup> Probst, Breker 1978, S. 16

<sup>13</sup> Probst, Breker 1978, S. 14

<sup>14</sup> Bushart, Breker 1983, S. 155

<sup>15</sup> Eine nähere Vorstellung dieser Figur erfolgt zu späterem Zeitpunkt.

<sup>16</sup> Abbildung Egret, 1996, Nr. 72 (ohne weitere Angaben)

dessen Skulpturen besonders den Aufbau der Körper sowie deren häufige Einbindung in architektonische Zusammenhänge.

In Rom begegnete Breker erstmals Joseph Goebbels, der nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten von Mussolini im faschistischen Italien empfangen wurde. Mit der Absicht, über die neuen Verhältnisse in Deutschland zu informieren, lud Goebbels sämtliche Deutsche, die sich zu diesem Zeitpunkt in Rom aufhielten, zu sich ein. Wie aus Brekers persönlichen Aufzeichnungen hervorgeht, legte Goebbels vor ca. 100 Personen, darunter Geschäftsleute, Botschaftsangehörige und Künstler, die Hoffnungen, Ziele und Pläne der neuen NS-Regierung dar.<sup>17</sup> Es ist daher nicht auszuschließen, dass der Propagandaminister auch über die staatliche Absicht referierte, die Kunst fördern und die Plastik in den Kontext der Architektur stellen zu wollen. Ob sich Breker, durch diese Äußerungen bestärkt, zur Rückkehr nach Deutschland entschloss, bleibt Spekulation, doch ging er wenig später, Ende 1933/Anfang 1934<sup>18</sup>, tatsächlich nicht nach Paris zurück, sondern über München nach Berlin. Dies geschah, so Breker, nicht zuletzt auf Bitten der Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein, des Malers Max Liebermann und dessen Nichte Grete Ring, die nach Paul Cassirers Tod dessen berühmte Berliner Galerie übernommen hatte, um durch seine Rückkehr „zu retten, was noch zu retten ist“.<sup>19</sup>

Die ersehnte Auftragsfülle, nicht zuletzt von Seiten des Staates, blieb jedoch vorerst aus.<sup>20</sup> Größeres Interesse erweckten erst seine 1936 entstandenen Wettbewerbsbeiträge »Zehnkämpfer«<sup>21</sup> und »Siegerin«<sup>22</sup> für das Berliner Olympiagelände. Goebbels erteilte hiernach sogleich Aufträge über eine Aktfigur für den Garten seines Propagandaministeriums<sup>23</sup> sowie seine persönliche Bildnisbüste.<sup>24</sup> Einfluss und Ansehen Brekers stiegen von nun an kontinuierlich, offizielle Aufträge häuften sich: Anlässlich von Hitlers 50. Geburtstag wurde ihm am 20. April 1937 der Titel des Professors verliehen; als Juror der Pariser Weltausstellung war er für die dort von deutschen Künstlern gezeigten Werke verantwortlich sowie für die Abteilung Plastik auf der ersten »Großen Deutschen Kunstausstellung« im Sommer 1937, auf der er selbst vier Werke<sup>25</sup> präsentierte.<sup>26</sup> 1937 entstanden u.a. das Relief »Ikarus«<sup>27</sup> für die

---

<sup>17</sup> Breker, 1972, S. 77f.

<sup>18</sup> Die Angaben schwanken zwischen Dezember 1933 (Bushart, Breker 1983, S. 155) und Februar 1934 (Breker, 1972, S. 17; Probst, Breker 1978, S. 27; Egret, 1996, S. 19).

<sup>19</sup> Wilhelm Hausenstein, zitiert nach Breker, 1972, S. 79

<sup>20</sup> In dieser Zeit entstanden vor allem Portraits und, als erste offizielle Aufträge, das Hoheitszeichen für das Finanzministerium sowie der figürliche Schmuck für das Hauptportal der Deutschen Versuchsanstalt für Luftfahrt in Berlin; Bushart, Breker 1983, S. 156; Egret, 1996, S. 19

<sup>21</sup> Eine nähere Vorstellung dieser Figur erfolgt zu späterem Zeitpunkt.

<sup>22</sup> 320 cm, Bronze, in Gips 1937 auf der GDK ausgestellt (Egret, 1996, Nr. 111f.)

<sup>23</sup> »Prometheus I«: Bronze, 295 cm, GDK 1938 (Egret, 1996, Nr. 99f.). Eine zweite, etwas kleinere Fassung mit leicht variiertem Armhaltung war für eine von Hermann Giesler entworfene architektonische Anlage in Weimar vorgesehen (Egret, 1996, Nr. 108).

<sup>24</sup> Bronze, GDK 1943 (Egret, 1996, Nr. 117)

<sup>25</sup> Neben den Olympiafiguren »Zehnkämpfer« und »Siegerin« wurden die Bronzestücken »Graf Luckner« (Egret, 1996, Nr. 81) sowie »Prof. Arthur Kampf« ausgestellt; GDK-Katalog 1937, Nr. 77 - 80

Dresdner Luftkriegsschule, die noch heute aufgestellten »Löwen«<sup>28</sup> am Maschsee in Hannover und der »Dionysos«<sup>29</sup> für das Olympische Dorf in Döbritz.<sup>30</sup> In dieser Zeit trat er auch der NSDAP bei, obwohl offiziell ein Aufnahmestopp bestand.<sup>31</sup> Den eigentlichen Aufstieg zum NS-Staatsbildhauer ebneten jedoch erst die 1938 fertiggestellten Bronzen »Partei« und »Wehrmacht« für den Innenhof der Neuen Reichskanzlei<sup>32</sup> in Berlin, die auch Hitler von Brekers künstlerischen Qualitäten überzeugte. Die sich hieran anschließenden Staatsaufträge, insbesondere in Folge der Neugestaltungspläne für Berlin, stiegen ins Gigantische<sup>33</sup>: Für den so genannten »Großen Bogen«, einem Monumentaldenkmal für die Gefallenen der beiden (!) Weltkriege an der geplanten Nord-Süd-Achse, waren allein 24 Reliefs aus Granit vorgesehen, die, jeweils 10 m hoch und mit einer Gesamtlänge von 240 m, in 16 m Höhe des Bauwerkes angebracht werden sollten.<sup>34</sup> Eines seiner bekanntesten Werke, das Relief »Kameraden«<sup>35</sup>, das bereits nach seiner ersten öffentlichen Präsentation auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1940 als „Epos nordischer Haltung“ gepriesen wurde, gehörte hierzu.<sup>36</sup>

Wie dieser Zyklus blieben auch die Reliefs<sup>37</sup>, die für die »Soldatenhalle« des Oberkommandos des Heeres gedacht waren, unvollendet.<sup>38</sup> Als einer der Repräsentationsbauten von Regierung und Militär von Brekers ehemaligem Professor, Wilhelm Kreis, entworfen, sollte diese Halle am »Großen Platz«, am Ende der als ‚Via triumphales‘ angelegten Nord-Süd-Achse, entstehen. Die Mitte der 450 x 280 m großen Freifläche unmittelbar davor war für Brekers »Apollo-Brunnen« reserviert.<sup>39</sup>

Ein 20 Einzelfiguren und zwei Pferdegruppen umfassendes Skulpturenprogramm war ferner für den so genannten »Führerpalast« am »Großen Platz« angedacht, der im Inneren weitere

<sup>26</sup> Thomae, 1978, S. 197/229. Zu Brekers Einfluss in den frühen Jahren der NS-Herrschaft siehe auch Gabler, 2002, S.83

<sup>27</sup> Egret, 1996, S. 21 (ohne weitere Angaben)

<sup>28</sup> 205 cm, Bronze (Egret, 1996, Nr. 120)

<sup>29</sup> 280 cm, Bronze (Egret, 1996, Nr. 88ff.)

<sup>30</sup> Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 29, verwiesen darauf, dass die Skulptur »Dionysos« erst nach Beendigung der Olympiade fertig gestellt und vermutlich auf dem dortigen Gelände nie aufgestellt worden sei; zudem sei ein weiterer Guss 1942 für die Generalbauinspektion Speers gefertigt worden; beide Güsse gelten als verschollen.

<sup>31</sup> Gabler, 2002, S.83

<sup>32</sup> Eine nähere Vorstellung beider Figuren erfolgt zu späterem Zeitpunkt.

<sup>33</sup> Gabler, 2002, S. 84, sprach mit Verweis auf die Aktenlage im Bundesarchiv Berlin [BA R120/3460a] von einem Auftragsvolumen (Honorare und Materialkosten) des Künstlers von insgesamt 27 Millionen Reichsmark.

<sup>34</sup> Siehe hierzu Werner Rittich: Symbole großer Zeit – Zu dem Reliefwerk von Arno Breker. In: KiDR, 6. Jg., Januar 1942, S. 4ff.. Vgl. Egret, 1996, S. 21; Bushart, Überraschende Begegnung 1989, S. 45 und dies., Breker 1983, S. 156; Probst, Breker 1978, S. 27. Laut Gabler, 2002, S. 84, umfasste das Projekt insgesamt 60 Relieffiguren, 15 Pferde, zwei Pferdegruppen von 12 m Höhe und 4 Einzelfiguren von 6 m Höhe.

<sup>35</sup> Eine nähere Vorstellung dieses Reliefs erfolgt zu späterem Zeitpunkt.

<sup>36</sup> Zitat Rittich, Relief Breker 1942, S. 4

<sup>37</sup> U.a. »Auszug zum Kampf« 1940, Gips (Egret, Nr. 168); Rittich, Symbole Breker 1940, S. 112. Gabler, 2002, S. 84, sprach von Reliefs und Freiguren, darunter ein ‚Siegfried‘ von 17 m Höhe.

<sup>38</sup> Gabler, 2002, S.85, verwies auf die Tatsache, dass trotz generöser Arbeitsbedingungen und Bezahlung kaum eines von Brekers Werken im geplanten Format und Material ausgeführt wurde.

Einzelplastiken und Reliefs Brekers zeigen sollte.<sup>40</sup> Hierzu gehörten z.B. die »Berufung«<sup>41</sup> von 1940, die, auf 6 m Höhe vergrößert, als eine von vier Sitzfiguren die Eckbrunnen des Platzes bekrönen sollte, und die Frauenakte »Flora«<sup>42</sup>, »Demut«<sup>43</sup> und »Psyche«<sup>44</sup> für die Innenräume Hitlers persönlicher Residenz.<sup>45</sup> Parallel hierzu schuf der Bildhauer u.a. Figuren<sup>46</sup> und Marmorreliefs<sup>47</sup> für den »Runden Raum« der Neuen Reichskanzlei in Berlin sowie für die Haupttribüne des Zeppelfeldes<sup>48</sup> auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände.

Brekers Sonderstellung als bedeutendster und einflussreichster Künstler des Dritten Reiches spiegeln ferner Auszeichnungen, Ämtern und Vergünstigungen: Im April 1937 zum Professor und im Juli 1940 zum »Reichskultursenator« ernannt, galt er im Krieg als »unersetzlicher Künstler«.<sup>49</sup> Neben der regelmäßigen Bestückung der »Großen Deutschen Kunstausstellungen« von 1937 bis 1944 mit insgesamt 42 Werken erhielt er 1940 als erster bildender Künstler den Mussolini-Preis auf der Biennale in Venedig.<sup>50</sup> Um sich ganz der künstlerischen Umsetzung seiner Aufträge widmen zu können, schenkte Hitler ihm zu seinem 40. Geburtstag am 19. Juli 1940 den nahe Berlin gelegenen Landsitz Jäckelsbruch bei Wriezen/Oder.<sup>51</sup> Im Juni 1941 wurde zur Unterstützung Brekers die »Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH« gegründet, die unweit seines Landsitzes untergebracht war.<sup>52</sup> 1941 wurde er Vizepräsident der »Reichskammer der bildenden Künste« und stand seit 1944 einem Meisteratelier der Preußischen Akademie der Künste vor, in dessen Senat er 1944 aufgenommen wurde.<sup>53</sup> Sein bis 1942 zum Staatsatelier ausgebauten altes Atelier am Berliner Käuzchenstieg wurde ihm kostenlos überlassen und selbst seine Werke konnte er, trotz des seit Som-

<sup>39</sup> Brunnenbecken von 126 m Durchmesser mit einer Darstellung Apolls auf dem Sonnenwagen, der sich von Pferden gezogen aus den Fluten erhebt; Gabler, 2002, S. 84; Egret, 1996, S. 21; Bushart, *Überraschende Begegnung* 1989, S. 44f.

<sup>40</sup> Bushart, Breker 1983, S. 156. Gabler, 2002, S. 84, sprach dagegen von 21 Figuren von 6 m Höhe, einem Fackelträger von 30 m Höhe sowie weiteren Reliefs für den Außenbau.

<sup>41</sup> 224 cm, Gips, GDK 1941 (Egret, Nr. 206ff.)

<sup>42</sup> 204 cm, Gips, GDK 1944 (Egret, Nr. 236f.)

<sup>43</sup> 205 cm, Gips, GDK 1944 (Egret, Nr. 277ff.)

<sup>44</sup> 225 cm, Gips, GDK 1941 (Egret, Nr. 218ff.)

<sup>45</sup> Bushart, *Überraschende Begegnung* 1989, S. 44

<sup>46</sup> »Wager«, »Wäger«, »Anmut«, »Eos« und »Schreitende«, je 220 cm, Gips für Ausführung in vergoldeter Bronze, zum Teil auf den GDK ausgestellt; Rittich, Breker 1943, S. 238; Wolbert, 1982, S. 218, nannte irrtümlich die »Psyche« statt der »Schreitenden«, die jedoch für den »Führerpalast« vorgesehen war; Bushart korrigierte diesen, 1983 ebenfalls begangenen Irrtum in ihrem Aufsatz „Überraschende Begegnung“ 1989, S. 49 (Anmerkung 46)

<sup>47</sup> »Kämpfer« und »Genius«; Egret, 1996, S. 21; Bushart, Breker 1983, S. 156

<sup>48</sup> »Bereitschaft« und »Künder«, je Bronze, 320 cm, GDK 1939 bzw. 1940; Rittich, GDK 1940, S. 268; Bushart, *Überraschende Begegnung*, S. 43

<sup>49</sup> Thomae, S. 197 bzw. 124/405 bzw. 115/388

<sup>50</sup> Thomae, S. 386f. bzw. 78

<sup>51</sup> Der Umbau, incl. Innenausstattung und Errichtung eines Swimmingpools, sowie der Neubau eines Ateliers auf dem parkartigen Gelände kosteten mehr als 500.000 RM, für die das Reich aufkam; Bushart, Breker 1983, S. 157 (Anmerkung 27). Zu Brekers Dotationen, Steuervergünstigungen, etc. siehe auch Ueberschär/Vogel, 1999, S. 119ff..

<sup>52</sup> Bis Ende 1942 waren dort 7 Bildhauer, 2 Former, 3 Vergrößerer, 10 französische Kriegsgefangene und 4 weitere Mitarbeiter beschäftigt. 1943 stieg die Anzahl der Belegschaft auf 46 Personen; Leber, 1998, S. 86f.

<sup>53</sup> Bushart, Breker 1983, S. 156ff.

mer 1940 bestehenden Gussverbotes, in Paris bei Rudier, der bereits Rodins Hauptwerke ausgeführt hatte, ohne Einschränkung gießen lassen.<sup>54</sup>

Nicht annähernd so steil wie seine Karriere im Dritten Reich anstieg, verlief sein Sturz nach 1945. Bis zu seinem Umzug 1950 nach Düsseldorf im bayerischen Ort Wemding lebend<sup>55</sup>, wurde er zwar im Entnazifizierungsprozess<sup>56</sup> 1948 als »Mitläufer«<sup>57</sup> eingestuft und zu einer Geldstrafe von 100,- Mark verurteilt<sup>58</sup>, doch konnte er sich ansonsten einer guten Auf-tragslage rühmen. Insbesondere Portraitaufträge aus Kreisen der deutschen Wirtschaft, des Großbürgertums und seiner Pariser Freunde<sup>59</sup> sicherten neben verschiedenen internationalen Staatsaufträgen<sup>60</sup> seine (künstlerische) Existenz. Zudem entwarf er den 1951 fertiggestellten Versicherungsbau des Gerling-Konzerns in Köln, in den Medien als »Neue Reichskanzlei« verspottet, incl. Reliefschmuck und Brunnenanlage.<sup>61</sup> Breker, der sich wegen öffentlicher Proteste<sup>62</sup> gegen seine Person nach 1945 gern mit den »entarteten« Künstlern im Dritten Reich verglich<sup>63</sup>, starb schließlich, mittlerweile in zweiter Ehe verheiratet und Vater zweier Kinder, 1991.

---

<sup>54</sup> Bushart, Breker 1983, S.157f.

<sup>55</sup> Im Dezember 1944 hatte Speer für Brekers Evakuierung gesorgt und ihn heimlich nach Bayern bringen lassen; Bushart, Breker 1983, S. 158

<sup>56</sup> Breker war seit 1. Mai 1937 Parteimitglied der NSDAP (Mitgliedsnummer 51562/Parteistatische Erhebung von 1939 [Bundesarchiv Berlin]; vgl. Egret, 1996, S. 27

<sup>57</sup> Die Registrierung und Beurteilung ehemaliger Parteigenossen erfolgte aufgrund ihrer unterschiedlichen Aufgabenbereiche und Zuständigkeiten in fünf Kategorien: 1. Hauptschuldige; 2. Belastete; 3. geringer Belastete; 4. Mitläufer und 5. Entlastete. Strafen reichten von Zwangsarbeit und Vermögensverlust bis zu Bußgeldzahlungen. Vgl. Bruhns, 2001, S. 471f.

<sup>58</sup> Siehe Biographisches Lexikon zum Dritten Reich. Hg.: Hermann Weiß, Frankfurt/Main 1998, S. 62, zitiert nach Ueberschär/Vogel, 1999, S. 118

<sup>59</sup> U.a. 1963 Jean Cocteau; 1964 Roger Peyrefitte; 1967 Ezra Pound; Portraйтbüsten der Familie Wagner für das Festspielhaus in Bayreuth; 1986 Portraits des Industriellen und Kunstsammlers Peter Ludwig und seiner Frau Irene; 1986 Portrait der Fürstin Gloria von Thurn und Taxis; 1989 Portraits des Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza und seiner Frau; Egret, 1996, S. 28f.; siehe auch Herman Lohausen (Hg.): Der Portraitist Arno Breker, Düsseldorf 1980

<sup>60</sup> U.a. 1978 Portrait des senegalesischen Staatsoberhauptes Leopold Sedar Senghor, der außerdem einen »Afrika-Tempel« in Auftrag gab; Egret, 1996, S. 28ff.

<sup>61</sup> Egret, 1996, S. 27

<sup>62</sup> U.a. scheiterte 1947 auf Druck der bayerischen SPD die Absicht, Breker an den Renovierungsarbeiten der St. Michael-Kirche/München zu beteiligen; 1981 protestierte der Künstler Pol Bury mit einer Unterschriftenaktion gegen die geplante Beteiligung Brekers mit drei Werken an der Ausstellung »Paris 1937-57« im Centre Georges Pompidou; 1981 richteten sich Kundgebungen in Berlin gegen die Ausstellung »Das Bildnis des Menschen im Werk von Arno Breker«, die in der Galerie Bodo von Langen eröffnet werden sollte; Egret, 1996, S. 26 bzw. 32

<sup>63</sup> Breker, Dialog 1981, S. 99. Ueberschär/Vogel, 1999, S. 123, wiesen zudem daraufhin, dass Breker nach 1945 gern das „Bild eines politisch Ahnungslosen und Getäuschten, in ständigen finanziellen und wirtschaftlichen Problemen befindlichen, verkannten großen deutschen Künstlers“ zu vermitteln suchte. Dies erklärt sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund Brekers Äußerung in seinen Memoiren, 1972, S. 12: „ohne noch von dem entsetzlichen Völkermord an den Juden zu wissen.“



## Von Affirmation und Indoktrination: Wesen und Gehalt der Brekerschen Werke nach 1933

Die nachfolgende Untersuchung der stilistischen Anpassung Brekers konzentriert sich auf dessen männliche Aktplastik, die spätestens seit 1936 zum bevorzugten Sujet des Künstlers wurde. An ihr, sei es in Form von vollplastischen Figuren oder als Teile großformatiger Reliefzyklen, gilt es zu belegen, dass der Künstler Darstellungen propagandistisch wertvoller Prinzipien und soldatischer Tugenden in einem allgemein verständlichen Realismus lieferte und damit dem nationalsozialistischen Anspruch an die männliche NS-Aktplastik erfüllte. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen Brekers Reichskanzleifiguren »Partei« und »Wehrmacht« von 1938 als seine bekanntesten Werke, die martialische Gestalt »Bereitschaft« von 1939, die zum einen für das Nürnberger Reichsparteitagsgelände, zum anderen als Denkmalsbekrönung vorgesehen war, und das 1940 entstandene Relief »Kameraden« aus dem Monumentalfries für den »Großen Bogen« in Berlin. Sie stehen exemplarisch für die Themenkomplexe ‚Bereitschaft zum Kampf‘, ‚Wille zur Vernichtung‘ und ‚Bereitschaft zum (Opfer)Tod‘, die Brekers männliche Aktplastik der späten 1930er und 1940er Jahre dominierten und daher für den Nachweis der Systemkonformität von Brekers Kunst prädestiniert erscheinen. Neben der Beschreibung dieser ausgewählten Werke dienen Vergleiche mit anderen NS-Staatsbildhauern bzw. deren systemkonformen Skulpturen die stilistische, letztlich unbestrittene Deckungsgleichheit der Brekerschen Werke mit den NS-Kunstidealen unzweifelhaft zu belegen.

Als die bekanntesten Werke Arno Brekers gelten die beiden, 1938 für den Innenhof der Neuen Reichskanzlei in Berlin geschaffenen Figuren »Partei«<sup>64</sup> [Abb. 1] und »Wehrmacht«<sup>65</sup> [Abb. 2], mit denen ihm der offizielle Durchbruch als Künstler im Dritten Reich gelang: Hitler, der zuvor Breker eher zurückhaltend begegnet war, zählte diese Bronzen „wohl zum Schönsten, was in Deutschland je geschaffen wurde“.<sup>66</sup> Den Auftrag erteilte Albert Speer in seiner Funktion als Architekt der Neuen Reichskanzlei und »Generalbevollmächtigter der Neugestaltung der Reichshauptstadt«<sup>67</sup>, der als solcher Hauptauftraggeber Brekers wurde; die Motive bestimmte der Bildhauer selbst.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> Bronze, 320 cm, GDK 1939 (in Gips ausgestellt); Egret, 1996, Nr. 146f.

<sup>65</sup> Bronze, 320 cm, GDK 1939 (in Gips ausgestellt); Egret, 1996, Nr. 147f.

<sup>66</sup> Zitat Hitler, Rede zur Eröffnung der »Zweiten Deutschen Architektur- und Kunsthandwerkausstellung«; abgedr. in KiDR, 3. Jg., Januar 1939, S. 4ff.

<sup>67</sup> Speer wurde am 30. Januar 1937 zum »Generalbauinspektor« ernannt. Seine Aufgabe umfasste die Neugestaltung Berlins zu »Germania«. In Bezug auf Finanzierung, Gestaltung und Beschäftigung bildender Künstler war er allein weisungsbefugt und nur Hitler Rechenschaft über seine Vorhaben schuldig. Die Ausweitung dieser Kompetenz und Machtbefugnis erfolgte wenig später mit dem »Gesetz über die Neugestaltung deutscher Städte« vom 4. Oktober 1937, das die Umgestaltung sämtlicher deutscher Städte vorsah; Leber, 1998, S. 81ff.

<sup>68</sup> Breker, 1972, S. 94

Ganz im Sinne der NS-Staatsräson wählte Breker „die Säulen, auf denen jeder Staat ruht: den Mann des Geistes – durch die Fackel dargestellt – und als Verteidiger des Reiches den Mann mit dem Schwert...“.<sup>69</sup> Die Bildidee der Säulen findet in den beiden 320 cm hohen, frontal dargestellten, statuarischen Männerakten mit ihren strengen, verschlossenen Gesichtsausdrücken ihre adäquate Übersetzung. Die Figuren wirken wie spiegelbildlich wiederholt und unterscheiden sich nur durch die unterschiedlichen Attribute: Sowohl der muskulöse Körperbau, die glatte Oberflächenmodellierung der Bronze, die kantigen Schädel mit hohen Stirnen und strengen Kurzhaarfrisuren als auch die Gestik der Präsentation der Attribute mit jeweils seitlich vom Körper ausgestreckten Armen sind nahezu identisch.<sup>70</sup> Doch der erste Eindruck eines am realistischen Vorbild geschulten Körpers täuscht. Die Proportionen widersprechen der menschlichen Anatomie und wurden zugunsten einer idealisierenden Stilisierung aufgegeben: Die Hüften sind im Verhältnis zum überdimensionierten Oberkörper zu schmal, die Köpfe zu klein, die Arme zu lang. Obwohl für beide Figuren nachweislich der damals aktive Sportler Gustav Stührk Modell gestanden hat, wurden portraithafte Züge vermieden.<sup>71</sup>

Als Allegorien der politischen und militärischen Stärke der NS-Herrschaft entsprachen Brekers Reichskanzleifiguren dem proklamierten Selbstverständnis des Nationalsozialismus.<sup>72</sup> Sowohl innenpolitisch – vor dem Hintergrund der »nationalen Erhebung« - als auch außenpolitisch – als Gegner des »Versailler Diktats« - demonstrierten sie potenziellen ‚Feinden‘ die Macht, den Einfluss sowie die Gewaltbereitschaft des »neuen«, nationalsozialistischen Deutschland. Der Bildhauer verstand dies durch Attribute mit tradierten Bedeutungen auszudrücken: Gilt spätestens seit der Französischen Revolution die hochgehaltene Fackel als Symbol für Aufbruch und Triumph, für den Sieg über die Tyrannenherrschaft, so wurde das Schwert im 19. Jahrhundert zum Symbol des nationalen Freiheits- und Einigungsgedankens und des Kampfeswillens.<sup>73</sup> Die NSDAP, seit dem »Gesetz gegen die Neubildung von Parteien« vom 14. Juli 1933<sup>74</sup> einzige legale politische Partei, wurde demnach durch Breker als alleiniger Wegweiser in eine erfolgreiche Zukunft anerkannt und gepriesen, die verhasste »Systemzeit« der Weimarer Republik gleichsam als Tyrannie abgeurteilt. Die Wehrmacht wiederum, die seit 1938 Hitlers direktem Oberbefehl unterstand<sup>75</sup>, wird als deren Machtinstrument vorgeführt, mit der notfalls im Kampf die von der NSDAP diktierten Ideale umgesetzt werden können. So erklärt sich, dass die »Wehrmacht« das Schwert nicht am Schaft, sondern an der Klinge festhält. Die Benutzung ist möglich, jedoch derzeit nicht beabsichtigt.

---

<sup>69</sup> Zitat Breker, 1972, S. 95

<sup>70</sup> Vgl. Leber, 1998, S. 84

<sup>71</sup> Leber, 1998, S. 83

<sup>72</sup> Bushart, Überraschende Begegnung 1989, S. 43

<sup>73</sup> Petsch, 1987, S. 44; Wolbert, 1982, S. 210ff.

<sup>74</sup> Broszat, Staat Hitlers 1992, S. 126

<sup>75</sup> Broszat, Staat Hitlers 1992, S. 364

Interessant und aufschlussreich ist die unterschiedliche Deutung gerade dieser Geste in der Forschung: So betone, laut Petsch, nur die brekerfreundliche Forschung um Volker G. Probst das Defensive dieser Schwerhaltung. Sie folge Brekers Erläuterung, es handele sich bei diesem Schwerträger um ein Symbol der Verteidigung des Reiches, und dies nur, um den Gehalt des Werkes zu verharmlosen.<sup>76</sup> Petsch dagegen, der in der Fackel ein Symbol der Überlegenheit speziell des ‚deutschen Geistes‘ sah, deutete das Schwert als Symbol des (bevorstehenden) Krieges und der Vernichtung (»lebensunwerten Lebens«).<sup>77</sup> Doch ist dieser Vorwurf unbegründet: Zwar lässt das Schwert unweigerlich Gedanken an Krieg und Kampf aufkommen, doch erscheint eben diese Haltung des Schwertes an der Klinge tatsächlich als Demonstration der Angriffslust zu künstlich, zu zurückhaltend. Selbst Assoziationen zu dem Vernichtungsfeldzug entspringen dem Wissen um die historischen Ereignisse, sind nicht im Werk selbst angelegt und hätten dergestalt nur vor dem Hintergrund der NS-Propaganda entstehen können.<sup>78</sup> Unbehagen und Widerwillen ruft nicht die Argumentation des Defensiven bei Probst hervor, sondern eher sein Versuch, die Relevanz dieser Figuren abzuschwächen, in dem er darauf verweist, die heute geläufigen Titel »Partei« und »Wehrmacht« stammten von Hitler und nicht vom Künstler; die ursprünglichen Titel seien »Fackel-« bzw. »Schwerträger« gewesen, die Figuren - so soll man hieraus wohl schlussfolgern - daher von zeitloser Gültigkeit, vom Künstler niemals explizit auf das NS-Herrschaftssystem bezogen worden.<sup>79</sup>

Überzeugender daher die Deutung der Schwerhaltung von Wagner/Linke: Sie erkannten darin einen Hinweis, dass der Kampf bereits vorbei, der Sieg davongetragen sei.<sup>80</sup> Laut dieser ‚resümierenden‘ Interpretation, die auf die Akzeptanz des Nationalsozialismus von Seiten der Bevölkerung zur Zeit der Entstehung der Figuren anspielt, handelt es sich demnach bei beiden Figuren nicht nur um Personifizierungen, sondern um Ehrungen der beiden Stützen der NS-Herrschaft, Partei und Wehrmacht.

Derartige Männerakte, mit den gleichen Attributen und nicht selten mit identischer, d.h. Bereitschaft zum Kampf signalisierender Aussage, begegnen seither in Brekers Œuvre häufig. Eine davon ist die 1939 entstandene Bronze »Bereitschaft«<sup>81</sup> [Abb. 3], als seiner muskulösesten männlichen Aktfigur, die im Begriff ist, ein Schwert aus der Scheide zu ziehen. Die in dieser Haltung angelegte Möglichkeit, einem unbekannten Gegenüber notfalls mit diesem zu trotzen, korrespondiert mit dem feindseligen, grimmigen Gesichtsausdruck: Der verhältnismäßig kleine Kopf ist, als fixiere er einen Gegner, streng nach rechts geneigt, die Stirn in Falten gelegt, Augen und Mund sind zusammengekniffen.

<sup>76</sup> Petsch, 1987, S. 44

<sup>77</sup> Petsch, 1987, S. 43f.; vgl. Wolbert, 1982, S. 207ff.; Heusinger von Waldegg, 1979, S. 302

<sup>78</sup> Vgl. Bushart, Überraschende Begegnung 1989, S. 32ff.

<sup>79</sup> Probst, Breker 1978, S. 70 (Anmerkung 22E), beruft sich auf Äußerungen Brekers. Vgl. Breker, Dialog 1981, S. 99

<sup>80</sup> Wagner/Linke, 1987, S. 70ff.

<sup>81</sup> GDK 1939 (in Gips ausgestellt); Egret, 1996, Nr. 157

Trotz der statuarischen Strenge erhält die Figur hierdurch und durch das rechte, auf einer Sockelanhöhe stehende Bein eine gewisse Dynamik. Als Reminiszenz an die Vergangenheit erinnert diese Pose in der Wiedergabe von Stand- und Spielbein an den klassischen griechischen Kontrapost.<sup>82</sup> Doch gilt das Hauptaugenmerk dem gleichsam imponierenden wie einschüchternden Ausdruck angesichts dieser vor Kraft strotzenden Figur.

Kunsthistorische Nachkriegsforschung und NS-Kunstberichterstattung waren sich einig, dass dieser Akt eine Verkörperung von unbändiger Kraft, Entschlossenheit und bedingungsloser Kampfbereitschaft sei. Doch während erstere den idealisierten, zur Nachahmung auffordernden Charakter dieser Figur vor dem Hintergrund der militärischen Mobilisierung kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kritisierte<sup>83</sup>, hob letztere den Bezug zur zeitgenössischen politischen Situation lobend hervor: Diese „eindringliche Gestaltung des Wehrwillens schlechthin“ stelle „in der kraftvollen Entschlossenheit der Haltung und der Gebärde die geistige Haltung des ganzen Volkes in der spannungsgeladenen Zeit vor dem Polenfeldzug“ dar.<sup>84</sup>

Um dieses Idealbild eines einsatzbereiten Kämpfers publikumswirksam zu präsentieren, waren gleich zwei Aufstellungsorte vorgesehen: Eine 11 m hohe Fassung war in Anspielung auf die Waffenbrüderschaft mit dem faschistischen Italien als Bekrönung des 45 m hohen »Mussolini-Denkmal« geplant, das für den Adolf-Hitler-Platz (heute Theodor-Heuss-Platz) an der Ost-West-Achse Berlins vorgesehen war.<sup>85</sup> Eine zweite, 320 cm große Version zierte die Pfeilerhalle der Haupttribüne des Zeppelinfeldes auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände<sup>86</sup>, im Dialog mit dem »Künder«<sup>87</sup> [Abb. 4], einem aufrecht stehenden, männlichen Akt, der den rechten Arm bei leicht geöffneter Hand beinahe senkrecht empor streckt.<sup>88</sup>

Bushart bezeichnete das Figurenpaar »Bereitschaft«/»Künder« zu Recht als Paraphrase der »Partei«/»Wehrmacht«-Gruppe<sup>89</sup>: Ersteres erinnere nicht nur vom Körperbau, Mimik und Gestik an die früheren Figuren, sondern wiederhole in gewisser Weise deren symbolische Bedeutung: Als Kräfte, die das neue deutsche Reich schaffen und erhalten sollen, ist die »Bereitschaft« ein Sinnbild des aktiven, zur Durchführung einer Aktion entschlossenen Mannes und damit mit der einsatzbereiten »Wehrmacht« vergleichbar; der »Künder«, seinerseits Symbol des offenen und weltzugewandten Geistes, lässt unschwer

---

<sup>82</sup> Vgl. Petsch, 1987, S. 40

<sup>83</sup> Z.B. Petsch, 1987, S. 42; Börsch-Supan, 1978, o.S.

<sup>84</sup> Zitate Rittich, Symbole Brekers 1940, S. 100

<sup>85</sup> Backes, 1988, S. 98; Bushart, Überraschende Begegnung 1989, S. 43

<sup>86</sup> Rittich, GDK 1940, S. 268; Bushart, Überraschende Begegnung 1989, S. 43; Backes, 1988, S. 98

<sup>87</sup> 1939, Bronze, 320 cm, GDK 1940; Egret, 1996, Nr. 154ff.

<sup>88</sup> Rittich, Symbole Brekers 1940, S. 100; vgl. Bushart, Überraschende Begegnung 1989, S. 43

<sup>89</sup> Bushart, Überraschende Begegnung 1989, S. 43

Assoziationen zur ideologietragenden, geistigen Weitblick beanspruchenden »Partei« aufkommen.<sup>90</sup>

Als künstlerisches Vorbild diente Breker insbesondere Josef Thorak [1889–1952], der bis 1938, bis zur Präsentation der Reichskanzleifiguren, als „Hitlers erster Favorit“ galt.<sup>91</sup> Thorak, dessen Ansehen in Deutschland erst in Folge seines 1934 gewonnenen, ersten Preises bei einem von der türkischen Regierung ausgeschriebenen Wettbewerbes über mehrere Monumentalskulpturen für verschiedene Städte des Landes gestiegen war, leitete seit 1937 eine Bildhauerklasse an der Münchner Akademie.<sup>92</sup> Auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« zwischen 1937 bis 1944 stellte er, wie Breker, insgesamt 42 Arbeiten aus und galt im Krieg neben ihm, Klimsch und Kolbe als vierter, »unersetzlicher« Bildhauer. Darüber hinaus belegt sein, durch seinen Freund Albert Speer errichtetes Staatsatelier in Baldham nahe München seine Wertschätzung als Künstler im Dritten Reich.<sup>93</sup>

Zu seinen bekanntesten NS-Arbeiten zählen seine gigantischen Figurengruppen für die »Reichsautobahnen« und sein männlicher Doppelakt »Kameradschaft« [Abb. 72].<sup>94</sup>

Zumindest letzterer war Breker bestens bekannt: Zum einen hatte er in seiner Funktion als Kurator der Abteilung Plastik dafür gesorgt, dass diese Monumentalgruppe Thoraks 1937 auf der erstmals ausgetragenen »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München zu sehen war.<sup>95</sup> Zum anderen lag es in seiner Verantwortung, dass sie wenig später, um einen weiblichen Akt erweitert, das »Deutsche Haus« auf der Pariser Weltausstellung zierte und mit dem »Grand prix de jury international«<sup>96</sup> ausgezeichnet wurde.<sup>97</sup>

Brekers Reichskanzleifiguren, aber auch Figuren, wie die »Bereitschaft«, erinnern durch den übertrieben muskulösen Körperbau und die im Verhältnis zu kleinen Köpfe mit ihren grimmigen, entschlossenen Gesichtsausdrücken an Thoraks »Kameradschaft«. Doch sind dessen Figuren grobschlächtiger, seine massigen Körper plumper, weshalb sie geradezu abweisend wirken. Im Gegensatz zu Thorak scheint Brekers Anliegen ausgeprägter, den Betrachter die Möglichkeit der Identifikation mit seinen Figuren zu offerieren.<sup>98</sup> Deshalb kopierte er nicht die starre, unwirkliche Körperlichkeit Thoraks, sondern blieb, trotz aller

---

<sup>90</sup> vgl. Bushart, Überraschende Begegnung 1989, S. 43

<sup>91</sup> Zitat Backes, 1988, S. 96

<sup>92</sup> Davidson, Skulpturen 1988, S. 506f., nennt als Figuren für die Türkei u.a. das Revolutions- und Befreiungsdenkmal der Stadt Eskischihir, das Denkmal der Stadt Denizli mit der Darstellung Mustapha Kemal Atatürk als stürmender Reiter mit 8 Gefährten, das Mahnmal von Antalya, das Sicherheitsdenkmal in Ankara, das Nationalgründerdenkmal der neuen Türkei.

<sup>93</sup> Zu Vita und Bedeutung Thoraks im Dritten Reich siehe u.a. Thomae, 1978, S. 383ff.; Merker, 1983, S. 167/308; Davidson, Skulpturen 1988, S. 507

<sup>94</sup> Abbildung siehe Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>95</sup> Thomae, 1978, S. 197/229

<sup>96</sup> Davidson, Skulpturen 1988, S. 507; Thomae, 1978, S. 384

<sup>97</sup> Breker wurde auf Wunsch des französischen Bildhauers Charles Despiau in seiner Funktion als Ausschusspräsident, beide waren seit Brekers Pariser Zeit befreundet, zum Juror der Pariser Weltausstellung ernannt und war für die Präsentation der deutschen Werke zuständig; Egret, 1996, S. 21

<sup>98</sup> Vgl. Merker, 1983, S. 245f.

idealisierender Stilisierung, den natürlichen menschlichen Proportionen stärker verhaftet, legte Wert auf die Ausstrahlung von Aktivität und Bewegung und fügte zur unmissverständlichen Interpretation vermehrt Attribute mit tradierten Bedeutungen hinzu.

Diese übertriebene Körperlichkeit und strenge Frontalität zeichnen auch die Arbeiten des Bildhauers Willy Meller<sup>99</sup> [1887-?] aus, dessen Erfolg im Dritten Reich bestätigt, dass diese oberflächlichen Stilmerkmale den Wünschen der NS-Machthaber entsprachen. Im Hinblick auf Brekers Reichskanzleifiguren, respektive seine Figur »Partei«, ist besonders dessen »Fackelträger«<sup>100</sup> [Abb. 73] von 1936 für den Sonnenwendplatz der »SS-Ordensburg Vogelsang« in der Eifel interessant. Breker übernahm hier – wie letztlich auch bei der »Wehrmacht« als ihrer spiegelbildlichen Wiederholung – nicht nur die Präsentation des Attributes mit zur Seite gestrecktem, rechtem Arm, sondern orientierte sich überdies an der inhaltlichen Aussage: Die Fackel als Symbol des Geistes, der Erkenntnis spielte bei Meller auf die Überlegenheit der »Junker« als NS-Eliteeinheit an, die in diesen »Ordensburgen« ihre Ausbildung durchliefen. Die begleitenden Worte unmittelbar neben der Figur – »Ihr seid die Fackelträger der Nation – Ihr tragt das Licht des Geistes voran im Kampfe für Adolf Hitler«<sup>101</sup> – ließen sich ebenso zur Erläuterung Brekers »Partei« anführen, nur dass an die Stelle der »SS« die NSDAP als geistige Plattform im Kampf um die von Hitler postulierten Ziele trat.

Selbst für die Konstellation eines Figurenpaares, bestehend auf einem Fackel- und Schwertträger, lassen sich Vorläufer in der NS-Zeit, d.h. kurz vor Entstehung Brekers Reichskanzleifiguren, ausfindig machen. Schon Wolbert wies auf Adolf Wampers<sup>102</sup> [1901-?] Steinrelief von 1936 [Abb. 74] am Eingang der Dietrich-Eckhardt-Bühne auf dem Berliner Olympiagelände hin, durch das der Bildhauer erstmals hervortrat und infolge dessen mit zahlreichen Aufträgen bedacht wurde.<sup>103</sup> Wamper, Träger des Titels »Künstler im Kriegseinsatz«<sup>104</sup>, gestaltete zwei muskulöse Männerakte in strenger Frontalität und statuarischer Strenge mit jeweils seitlich am Körper platzierten Attributen. Doch handelt es sich im Vergleich zu Thoraks »Kameradschaft«, Mellers »Fackelträger« und selbst zu späteren Plastiken des Bildhauers, um geradezu schwächliche Figuren, so dass vielmehr die Gruppe als solche, nicht die Körperlichkeit der Figuren Vorbildcharakter für Breker besaßen.

Doch beließ es Breker nicht bei solch passiven, nur Stärke und Entschlossenheit demonstrierenden Heroen. Das vor Kriegsbeginn eingeführte Thema ‚Bereitschaft zum Kampf‘ erfuhr schließlich während des Zweiten Weltkrieges 1940/41 eine Wiederaufnahme und Steigerung in seinem gigantischen Fries für den geplanten Berliner Triumph-

---

<sup>99</sup> Zu Vita und Bedeutung Mellers im Dritten Reich siehe u.a. Davidson, Skulpturen 1988, S. 476

<sup>100</sup> Muschelkalk; Davidson, Skulpturen 1988, S. 476 (Abbildung ebd. o.S.)

<sup>101</sup> Vgl. Wolbert, 1982, S. 210f.

<sup>102</sup> Zu Vita und Bedeutung Wampers im Dritten Reich siehe Davidson, Skulpturen 1988, S. 512f.

<sup>103</sup> Wolbert, 1982, S. 212 (Abbildung S. 211); vgl. Davidson, Skulpturen 1988, S. 512 (Abbildung ebd. o.S.)

<sup>104</sup> Thomae, 1978, S. 538

bogen, der, wie bereits erwähnt, mit 24 Reliefs von jeweils 10 Metern Höhe bei einer Gesamtlänge von 240 Metern zweifellos zu den spektakulärsten NS-Staatsaufträgen gehörte. Während sich Breker in einem dieser Reliefs, »Aufbruch der Kämpfer«, erneut diesem, bereits in seinem Œuvre etablierten Thema annahm, institutionalisierte er mit den beiden Reliefs »Vernichtung« und »Der Rächer« erstmals auch den Kampf als solchen und wuchs über seine ehemaligen Vorbilder hinaus.

Allen drei Reliefs gemein ist der verwendete und bereits bekannte Typus des Muskelkraft, Selbstbeherrschung und Heldenmut ausstrahlenden Ausnahmekämpfers, zum Teil in vertrauten Posen dargestellt. So wirkt z.B. die männliche Aktfigur des »Aufbruchs der Kämpfer«<sup>105</sup> [Abb. 5] - trotz des mehrere Akteure suggerierenden Titels handelt es sich nur um eine einzelne Figur - in seiner Frontalität, statuarischen Gebärde und steifen Präsentation des Schwertes mit weit empor gestrecktem, rechtem Arm wie eine spiegelbildliche Wiederholung der Reichskanzleifigur, nur dass das Schwert, in diesem Fall am dafür vorgesehenen Schaft gegriffen, schwungvoll und einen Halbkreis formend, über den Kopf geführt wird. Der entschlossene Gesichtsausdruck und die Frisur ähneln wiederum der »Bereitschaft«. Mimik und Gestik sowie der Titel lassen den ungebändigten Willen zum Aufbruch in den Kampf sowie die Überzeugung seiner Notwendigkeit erkennen. Wie den meisten Reliefs dieses Frieses zu eigen, umschlingt dabei ein, große Faltenbahnen werfendes Tuch den athletischen Körper des Mannes wie eine Schlange, der auf einem aus dem Reliefgrund herausragenden Podest steht und an dessen linkem Bein ein Schild lehnt.

Das Relief »Vernichtung«<sup>106</sup> [Abb. 6] dagegen zeigt die bislang unbekannte Konfrontation mit dem Gegner in einem Kampf zweier Athleten von ungeahnter Brutalität. Der eine, hoch zu Ross, zieht in kraftvollem Schwung sein Schwert, das hinter seinem Kopf zu erkennen ist; der andere, bereits zu Boden gestürzt, versucht sich mit Schild und letzter Kraft gegen diese Attacke zu verteidigen. Die Rollen des Siegers und Besiegten sind klar verteilt, der Ausgang dieses ungleichen Kampfes ist vorhersehbar: Auf allen Vieren kriechend und den Rücken schutzlos dem Kontrahenten zugewandt, erscheint der Besiegte eingezwängt im unteren linken Bilddrittel. Bedrohlich bäumt sich das Pferd über ihn auf, dessen Vorderläufe sein Schutzschild bereits hinterfangen. Der vermeintliche Sieger und sein Pferd füllen zwei Drittel des Formates, wobei jeder Muskel ihrer Körper die Gewalt und Dynamik dieser Szenerie nachzeichnet. Überlegenheit demonstrierend, drückt er den schutzlos Ausgelieferten mit dem Fuß nieder. Dessen abgebrochene Schwertklinge in der unteren, linken Bildecke ist zudem sowohl Zeichen seiner Niederlage als auch der Unbarmherzigkeit des Gegners, der keine Gnade kennt. Als verbindendes Stilmittel der

---

<sup>105</sup> Gips, geplante Höhe 10 m; Egret, 1996, Nr. 187

<sup>106</sup> Gips, geplante Höhe 10 m; Egret, 1996, Nr. 169 (dort als »Kampf« bezeichnet); Rittich, Relief Breker 1942, S. 8

einzelnen Reliefs dieses Frieses umschlingen auch hier wiederum stark gefaltete Stoffbahnen die Körper, ohne jedoch allzu viel der nackten Haut zu verdecken.

Das Relief »Rächer«<sup>107</sup> [Abb. 7] wirkt dagegen als Kampf zwischen Mensch und Tier vergleichsmäßig harmlos. Ein wiederum nackter, idealisierter Kämpfer in vertrauter Körperlichkeit erhebt sein Schwert gegen eine Schlange, die seinen Körper in Korrespondenz zum Falten werfenden Tuch umschlingt und ihre Angriffslust züngelnd zum Ausdruck bringt. Mutig fixiert der Kämpfer sein Opfer, packt es hinter dem Kopf und holt sein Schwert zum entscheidenden Schlag aus. Die toten Schlangen im unteren Reliefbereich verweisen auf seine Überlegenheit und seinen kurz bevorstehenden Sieg.

Handelte es sich bislang stets um einsatzbereite Kämpfer, wie es die beiden Plastiken »Wehrmacht« und »Bereitschaft« sowie das Relief »Aufbruch der Kämpfer« exemplarisch zeigten, so agieren in den beiden zuletzt genannten Reliefdarstellungen erstmals Siegertypen von bislang unbekannter Aggressivität und Rücksichtslosigkeit. Weder an ihrem Mut und Kampfeswillen, noch an ihrer Absicht zu töten oder ihrem unerschütterlichen Glauben an die eigene Überlegenheit und den zu erringenden Sieg bestehen Zweifel. Angesichts dieser plakativen Aussage scheint die ikonographische Tradition, in der insbesondere das Relief »Rächer« als Darstellung eines Kampfes Mensch gegen Tier steht, eher nebensächlich, wenn sich gebildete Kunstkenner zweifellos auch an den drachentötenden Hl. Michael oder Hl. Georg, an Herakles' Kampf gegen die Hydra oder die berühmte Laokoongruppe erinnert haben dürften.<sup>108</sup>

Die inhaltliche Verschiebung der Reliefs lässt sich leicht erklären: Ganz im Interesse der NS-Propaganda stellte der Künstler vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ideologisch relevante Eigenschaften, wie Tapferkeit, Stärke, Kampfbereitschaft, etc., dar. Ihre Typisierung und ständige Wiederholung garantierte einen hohen Wiedererkennungswert und verhalf, sie als vorbildliche und nachahmungswerte Tugenden zu institutionalisieren. Die während des Krieges entstandenen Reliefs »Vernichtung« und »Rächer« gehen schließlich – in logischer Konsequenz und parallel zu dem seit Monaten andauernden Ausnahmezustand in Deutschland – einen Schritt weiter: Den Eifer des erbarmungslosen Kampfes um Leben und Tod darstellend, fordern sie den Betrachter auf, dem institutionalisierten Ideal eines tapferen Kriegers trotz des möglicherweise zu erbringenden eigenen Opfers zu entsprechen. So wie der Titel »Vernichtung« die Absicht des Kampfes eindeutig benennt und Assoziationen zur damals aktuellen politischen Situation unweigerlich aufdrängt, so deutet die Bezeichnung »Rächer« auf das Selbstverständnis der Nationalsozialisten, die ihren Angriffskrieg nicht als so genannten Erstschlag ansahen, sondern als Racheakt eines zuvor ungerechtfertigt verlorenen Disputs.

---

<sup>107</sup> Gips, Modellgröße 500 x 360 cm, GDK 1941; Egret, 1996, Nr. 184f. (dort fälschlicherweise als »Wächter« bezeichnet); vgl. Rittich, Relief Breker 1942, S. 4

<sup>108</sup> Mittig, Antikenbezüge 2001, S.261f.



Obwohl in Erinnerung an der Ersten und den bereits ausgebrochenen Zweiten Weltkrieg konzipiert, handelt es sich bei diesem Zyklus um einen rein doktrinären Triumphzyklus des Nationalsozialismus. Die in Deutschland vorherrschende, unerschütterliche Siegesgewissheit im Erringen um die Weltherrschaft zum Zeitpunkt ihrer Entstehung 1940/41 spiegelnd, blendete Breker die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg und die Mahnungen an den Frieden angesichts der zahllosen Opfer und Verwüstungen in der Folgezeit vollends aus. Stattdessen glorifizierte er die Begegnung mit dem Feind, den Kampf, den Angriffskrieg. In keinem seiner bisherigen Propagandafiguren brachte er das perfide, ideologische Gedankengebäude der NS-Herrschaft derart pointiert zum Ausdruck. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt, schilderte er den Krieg weder realistisch noch neutral, sondern erfüllte den Bedarf an systemverherrlichender Kriegspropaganda seiner Protégés. Dass er selbst die tödlichen Folgen kriegerischer Auseinandersetzungen nicht aussparte, beweist einerseits wie umfassend und durchdacht sein Konzept war, andererseits wie sehr er zur Verherrlichung des Krieges und Regimes beizutragen bereits war. Galt der Tod bislang nur dem Gegner, wurde er in seinem beängstigendsten Werk »Kameraden« als ständiger Begleiter der eigenen Truppen dargestellt und zum Heldentod glorifiziert:

In Anlehnung an das christliche Pietà-Motiv zeigt das Relief »Kameraden«<sup>109</sup> [Abb. 8] von 1940, ebenfalls Teil des Monumentalfrieses für den geplanten Berliner Triumphbogen, zwei nackte, idealisierte Kämpfer. Seinen leblosen Kameraden stützend, umgreift der eine von hinten dessen schlaffen Körper und presst ihn mit vor dessen Brust verschränkten Armen an sich. Kopf und Blick weit nach links geneigt, starrt er mit vor Hass und Wut entstelltem Gesicht auf einen imaginären Feind, ohne sich der Trauer und dem Schmerz über den Verlust des Kameraden hinzugeben.<sup>110</sup> Dessen Körper allerdings, der in bekannter Manier jeden Muskel nachzeichnet, widerspricht dem Eindruck eines Toten, wenn auch die entspannten Gesichtszüge, die geschlossenen Augen sowie der seitlich abfallende Kopf keinen Zweifel daran aufkommen lassen.

Kurz nach der ersten öffentlichen Präsentation des Reliefs auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1940 wurde das Werk von der NS-Kunstberichterstattung als eine erschütternde „Totenklage“ bezeichnet.<sup>111</sup> Wenig später wurde diese Auffassung korrigiert und die „Haltung des heroischen Willens und der Opferbereitschaft“ betont, die von zeitloser Bedeutung sei und alle „Schicksalskämpfe“ begleite, „in denen nordisches oder

---

<sup>109</sup> Gips, Modellgröße 500 x 360 cm, GDK 1940 (Abbildung im Katalog S. 59 als »Kameradschaft«); Egret, 1996, Nr. 177ff.

<sup>110</sup> Vgl. Petsch, 1987, S. 42; Probst, Pietà 1985, S. 19

<sup>111</sup> Zitat Rittich, GDK 1940, S. 261

germanisches Blut um den Bestand des Abendlandes kämpfte“ und in den „gleiche Anschauungen und gleiche Haltung Kampf und Sieg bestimmten.“<sup>112</sup>

Doch ist die zweite, richtungsändernde Interpretation nicht allein zeitlich bedingt, d.h. lässt sich nicht allein auf eine bessere propagandistische Verwertbarkeit angesichts des zunehmend den Kriegsalltag bestimmenden Anstiegs der Opferzahlen zurückführen. Brekers »Kameraden« ist keineswegs eine „Klage“, rückte nicht Trauer, Leid und Schmerz angesichts des Verlustes eines vertrauten Menschen in den Mittelpunkt. Vielmehr stellte seine Darstellung, die die Kriegseuphorie nicht zu beeinträchtigen beabsichtigte, einen heldenhaften Kämpfer mit unerschütterlichem Willen dar, der nicht vor dem als unausweichlich propagierten ‚Schicksalskampf‘ davonläuft bzw. vor der drohenden Gefahr des eigenen Todes kapituliert. Er besteht kein Zweifel daran, wie Probst es formulierte, dass „diese Grenzsituation gemeistert wird.“<sup>113</sup>

Mit diesem Kommentar gab der brekerfreundlich gesinnte Autor, der die politische Verantwortung Brekers für dessen in den späten 1930er und 1940er Jahren entstandenen Arbeiten stets abstritt, indirekt zu, dass es sich bei dieser Darstellung um eine subtile bildnerische Gestaltung der NS-Kriegsdurchhalteparolen handelt, um NS-Propagandakunst, die den Tod mystifiziert, zum Heldenopfer verklärt und zur Verherrlichung des Krieges beiträgt.

Mehr noch: Breker hat sich mit diesem Relief und seinen selbst im Angesicht des Todes noch makellosen Idealwesen mehr als nur den NS-Kunstanforderungen und dem Wunsch der NS-Machthaber nach kriegsverherrlichenden Darstellungen angepasst, wie ein nochmaliger Blick auf Josef Thorak bzw. dessen »Pietà«<sup>114</sup> von 1942 nahe legt: Wie diese, der traditionellen Typologie der sitzenden Muttergottes folgende Figurengruppe, bestehend aus einer sitzenden jungen Frau und einem, über ihrem Schoß liegenden Mann, belegt, waren Darstellungen von Schmerz und Trauer durchaus mit der NS-Kunstdoktrin zu vereinbaren und trotz fortgeschrittenem Kriegsstadium auch von geschätzten Staatskünstlern darstellbar. Wenn auch nicht Teil

eines repräsentativen Frieses, so bezog sich Thorak doch ebenfalls mit seiner Pietà auf das aktuelle Zeitgeschehen, indem er nicht Christus und der Gottesmutter ein Denkmal setzte, sondern stellvertretend den zahllosen trauernden Müttern und ihren im Zweiten Weltkrieg gefallenen Söhnen. Die zeitgenössische Frisurenmode, die im Verhältnis zum Sohn viel zu jung erscheinende Mutter sowie ihr dünnes Gewand, das von der Schulter herabgleitet und ihre körperlichen Vorzüge fließend nachzeichnet, bestätigen auch hier die NS-konforme Säkularisierung dieses Motivs, um im Sinne der NS-Propaganda zu wirken. Doch verklärte Thorak nicht, wie Breker, den Tod, half weder bestehende Zweifel

---

<sup>112</sup> Zitate Rittich, Relief Breker 1942, S. 4

<sup>113</sup> Zitat Probst, Pietà 1985, S. 19

<sup>114</sup> Abbildung (ohne weitere Angaben) siehe Dorren, 1992, S. 68

am Sinn der zahllosen Opfer zu zerstreuen noch schürte er mit seiner Pietà den Glauben der Soldaten, ihre Opferbereitschaft lasse sie zu unsterblichen Märtyrern werden. In Betracht Brekers Relief »Kameraden« von einer „Mahnung zum Frieden“ zu sprechen, die, laut Probst, in allen seinen Pietà-Darstellungen zum Ausdruck komme, grenzt daher schier an Ignoranz und Unverbesserlichkeit.<sup>115</sup>

### **Das Jahr 1936 als Wendepunkt in Brekers Œuvre**

Darstellung und Intention der exemplarisch vorgestellten Figuren und Reliefs lassen keinen Zweifel daran, dass Brekers kampfbereite, männliche Aktfiguren den proklamierten NS-Anforderungen an die Bildende Kunst – wie erwartet – genügten. In ermüdender Wiederholung versinnbildlichte der Künstler die für die Erreichung der nationalsozialistischen Ziele unabdingbaren Eigenschaften, wie Kraft, Mut, Entschlossenheit, Wille zum Sieg, Bereitschaft zum Kampf, und trug mit kriegsverherrlichenden Darstellungen, die selbst den Tod zum Martyrium glorifizierten, zur Mobilmachung der Bevölkerung vor und während des Zweiten Weltkrieges bei.

Dass er sich mit seinen idealisierten Heroen allerdings nicht nur den NS-Anforderungen an eine systemkonforme, männliche Aktplastik beugte, sondern mit ihnen auch seine frühere künstlerische Auffassung negierte, gilt es nachfolgend zu belegen.

Stellt man rückblickend Brekers Typus des aggressiven, männlichen Heroen der späten 1930er und 1940er Jahre seinen zuvor entstandenen Werken gegenüber, so findet sich nichts annähernd Vergleichbares. Vielmehr lässt sich ein eklatanter Stilbruch in seinem Œuvre um 1936 nachweisen, den auch die kritische kunsthistorische Forschung schon früh zum Anlass nahm, von einem bis 1936 andauernden Frühwerk und einem hiernach einsetzenden Spätwerk des Künstlers zu sprechen.<sup>116</sup> Die im Rahmen dieser Studie relevante Frage nach dem künstlerischen Opportunismus Brekers ist daher eng mit der Klärung dieses offensichtlichen Stilbruchs verwoben.

Als stilistischer Wendepunkt in Brekers heterogenem Œuvre erweist sich die Bronze »Zehnkämpfer«<sup>117</sup> [Abb. 9], mit der der Bildhauer erstmals 1936 Aufsehen im nationalsozialistischen Deutschland erregte. Anlässlich eines Kunstwettbewerbes zur Neugestaltung des so genannten Reichssportfeldes, dem Berliner Olympiadegebiet, entstanden und vom Internationalen Olympischen Komitee mit der Silbermedaille<sup>118</sup> ausgezeichnet,

---

<sup>115</sup> Zitat Probst, Pietà 1985, S. 21

<sup>116</sup> U.a. Leber, 1998, S. 55; Bushart, 1985, S. 107f.

<sup>117</sup> 320 cm (Sockel zusätzlich 140 cm), Bronze, GDK 1937 (Abbildung im GDK-Katalog S.54 bzw. Egret, 1996, Nr. 85 bzw. in der aufgestellten Version mit Tuch Nr. 86); vgl. Probst, Breker 1978, S. 27ff.

<sup>118</sup> Aus diplomatischen Gründen soll Hitler die Verleihung der Goldmedaille an einen Künstler aus dem verbündeten Italien angeordnet haben; Egret, 1996, S. 19

war sie zusammen mit einem weiblichen Akt, »Siegerin«<sup>119</sup>, für die äußeren Interkolumnen des Pfeilerportikus am ehemaligen »Haus des Deutschen Sports« konzipiert - wo sie noch heute ihre Wirkung entfalten.<sup>120</sup>

Brekers 320 cm großer Mehrkämpfer präsentiert sich als ein Athlet in idealer Nacktheit und strenger Frontalität. Der Körper wirkt, für einen Sportler typisch, austrainiert, jedoch blieben die natürlichen menschlichen Proportionen gewahrt und nicht jeder Muskel wirkt künstlich aufgebläht, wie es für seine späten NS-Akte, nicht zuletzt die »Bereitschaft«, charakteristisch ist. Sinngebende Attribute erschienen zu diesem Zeitpunkt noch als überflüssige Staffage, wie der Verzicht auf ein ursprünglich beigegebenes, selten abgebildetes Handtuch nahe legt, das der »Zehnkämpfer« in der rechten Hand hielt und das in strengen, gradlinigen Falten bis auf den Boden herabhing.<sup>121</sup> Auch wirkt der »Zehnkämpfer« im Vergleich zu den späteren, einsatztüchtigen Akten geradezu steif, unnahbar. Ihm fehlt die gewisse Dynamik, die letzteren durch Schrittstellungen, schwungvolles Präsentieren der Attribute und entschlossene Gesichtsausdrücke zu eigen ist. Speziell im Fall der »Bereitschaft« wurde dies durch das Ziehen des Schwertes aus der Scheide und dem seitlich gewandten Kopf erreicht, mit denen es Breker gelang, die Distanz zum Betrachter aufzuheben, ohne deren Wirkung als erstrebenswertes Vorbild sowie unerreichbares Idealbild zu verlieren.

Als solches war Brekers »Zehnkämpfer« vollkommen ungeeignet bzw. war als solches nicht entworfen: Seine Überlebensgröße von 325 cm, die durchaus an die späteren Monumentalakte erinnert, entsprach den architektonischen Wettbewerbsvorgaben, nicht dem Wunsch nach Demonstration von Stärke oder diente gar der Absicht, dem Betrachter zu imponieren.<sup>122</sup> Zwar schwebte dem Künstler bei der Gestaltung ein Idealkörper vor, doch deckte sich dieser in seiner spröden, in sich ruhenden Erscheinung nur bedingt mit dem NS-Ideal eines »rassisch-reinen Herrenmenschen« im Dienst der »Volksgemeinschaft« und eignete sich demzufolge nur eingeschränkt zur politischen Indienstnahme durch die NS-Propaganda.<sup>123</sup> Die NS-Kunstberichterstattung bezeichnete den »Zehnkämpfer« dementsprechend als „Idealbild des sportlich gestählten, kraftvollen und energiegeladenen Körpers, das von der heutigen deutschen Jugend angestrebt wird“<sup>124</sup> und bescheinigte ihm „Kraft und Willen guter Rasse und ein männlich verschwiegenes Gefühl“.<sup>125</sup> Doch betonte sie zugleich, dass diese Figur bzw. Brekers künstlerische Entwicklung zu diesem

---

<sup>119</sup> 320 cm, Bronze, GDK 1937 [in Gips ausgestellt] (Egret, 1996, Nr. 111f.)

<sup>120</sup> Leber, 1998, S. 49; Egret, 1996, S. 19ff.; vgl. Breker, 1972, S. 86

<sup>121</sup> Siehe Egret, 1996, Nr. 86 bzw. 85

<sup>122</sup> Laut Gabler, 1996, S. 88f./Anmerkung 50, wurde Brekers »Zehnkämpfer« vom zuständigen Kulturschuss im Rahmen des olympischen Wettbewerbes stark korrigiert – zugunsten eines ruhigen, statuarischen Aufbaus, welches den Unterschied zu zeitgleichen Arbeiten des Künstlers, wie dem Akt »Prometheus«, erkläre. Diese über-raschende Aussage konnte nicht verifiziert werden.

<sup>123</sup> Vgl. Damus, 1985, S. 126

<sup>124</sup> Zitat Rittich, Symbole Breker 1940, S. 100

<sup>125</sup> Zitat Hager, 1937, S. 912

Zeitpunkt nur eine „Verheißung“ sei, verbunden mit der Hoffnung, dass er allmählich „immer siegreicher über alles innerlich Lastende und Bedrängende“ hinauswachse.<sup>126</sup>

Was dieser Figur fehlte, war die für den NS-Staat so gewinnbringende, plakative Schlagkraft seiner späteren, systemverherrlichenden Heroen mit ihrer deutlichen Verklärung soldatischer Tugenden.<sup>127</sup>

So überrascht nicht, dass Brekers »Zehnkämpfer« nicht seinen kurz darauf entstandenen NS-Heroen, sondern seinen zuvor in Paris bzw. Rom entstandenen Arbeiten näher steht. Er kann als Höhepunkt seines Frühwerkes und damit der Auseinandersetzung mit seinen künstlerischen Vorbildern Auguste Rodin und Michelangelo gelten sowie als Wettbewerbsbeitrag ohne politische Relevanz zugleich als letztes unabhängiges Werk des Bildhauers bezeichnet werden.

Mit dem »Zehnkämpfer« vergleichbar ist u.a. der 1929 in Paris entstandene »Stehende Jüngling«<sup>128</sup> [Abb. 10]. Sein schlanker Körperbau, die Gestaltung des Kopfes, der Verzicht auf ein überhöhendes Attribut und vor allem die statuarische, frontale Strenge erinnern an den wenige Jahre zuvor entstandenen Akt. Dennoch wirkt letzterer in seiner künstlichen Pose mit überkreuzten Beinen und unterschiedlich hoch erhobenen Armen im Vergleich zu der ausgewogenen Gestalt des »Zehnkämpfers« geradezu unbeholfen. Auch ist sein Körper weniger athletisch und die Bronze lebendiger modelliert.

Der »Stehende Jüngling« gilt als Brekers erster ‚vollständiger‘ männlicher Akt, der in Folge einer intensiven Auseinandersetzung mit Auguste Rodin während seines langjährigen Aufenthaltes in Paris den, in seinen Düsseldorfer Akademie Jahren dominierenden weiblichen Akt weitgehend ablöste.<sup>129</sup> Er entstand aus der Beschäftigung mit dem Torso<sup>130</sup> heraus, der ebenfalls erst seit Rodin als autonomes Kunstwerk begriffen und akzeptiert wurde.<sup>131</sup> Der komplizierte Stand und die verschiedenen Armhaltungen des »Jünglings« legen nahe, dass es Breker vorzugsweise um die Erfassung der Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Körperbaus ging, um Proportion und perspektivische Verkürzung, und er sich im Vergleich zu seiner ehemals abstrahierenden Darstellungsweise in seiner Düsseldorfer Studienzeit nun zu einer realistischeren Wiedergabe der menschlichen Figur aufgefordert sah. Rodins impressionistisch-bewegtes Spiel mit Licht und Schatten führte Breker zudem zu einer lebendigeren Oberflächengestaltung. Brekers Wertschätzung des Franzosen ließ ihn sogar einzelne Segmente kopieren: So geht beispielsweise die Haltung sei-

---

<sup>126</sup> Zitat Hager, 1937, S. 914

<sup>127</sup> Vgl. Leber, 1998, S. 55. Wolbert, 1982, S.189, bezeichnete den »Zehnkämpfer« als „erstarrte Gestalt, die für die NS-Bildhauer zum Vorbild des Majestätischen und ‚Feierlichen‘ wurde“.

<sup>128</sup> Bronze, Maße unbekannt (Egret, 1996, Nr. 32)

<sup>129</sup> Egret, 1996, S. 18

<sup>130</sup> Abbildungen siehe Egret, 1996, Nr. 28ff.

<sup>131</sup> Siehe hierzu auch Probst, Breker 1978, S. 18ff.

nes »Stehenden Jünglings« mit dem linken, angewinkelten Arm und der zur Faust geballten Hand direkt auf Rodins »Ehernes Zeitalter« zurück.<sup>132</sup>

Von größerer Bedeutung ist jedoch die Tatsache, dass Brekers Werke zu dieser Zeit keiner überhöhenden Titel und Attribute bedurften, die den monumentalen Spätwerken ihren tieferen, respektive eindeutigen Sinn gaben und selbst den »Zehnkämpfer« erst als Sportler identifizieren lassen. Ihre natürliche Nacktheit, die im krassen Gegensatz zu der brachialen Körperlichkeit des Spätwerkes steht, hinterließ nachhaltigen Eindruck beim Betrachter, zumal Breker versuchte, an Rodins subtiles Einfühlungsvermögen, das dessen Skulpturen eine ungewöhnlich lebendige Präsenz verleiht, heranzureichen.

Diesbezüglich sei auch auf Brekers Denkmalsentwurf zu Ehren des Dichters Heinrich Heine<sup>133</sup> von 1932 [Abb. 11] verwiesen, indem er den nachdenklichen Dichter symbolisch durch einen hockenden, nackten Jüngling<sup>134</sup> darstellte.<sup>135</sup> Um dessen Neigung zur Melancholie zum Ausdruck zu bringen, reichte Breker allein der leicht zu Boden gesenkte Blick. Diese Tiefgründigkeit erfordert die Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Dargestellten und lässt Brekers Fähigkeit zur oberflächlichen Härte und abschreckenden Kälte, die viele der späteren Figuren Brekers ausstrahlen, nicht einmal erahnen.

Das Pathos seiner NS-Werke dagegen lässt sich durchaus, wenn auch in reduzierter Form, in frühen Arbeiten nachweisen und geht ebenfalls auf Brekers Rezeption des Œuvres von Rodin zurück: Als ein Beispiel<sup>136</sup> sei hier auf Brekers überlebensgroße Heiligenfigur des »St. Matthäus«<sup>137</sup> [Abb. 12] verwiesen, die 1930 im Auftrag der Düsseldorfer Matthäus-Kirche entstand.

Den Kopf gen Himmel gerichtet, hält dieser in seiner linken, ausgestreckten Hand das Evangelium, während seine rechte mit fragend wirkender Gestik hoch über die Brust fährt. Diesen theatralischen Ausdruck, der durch einen, gewaltige Falten werfenden Umhang eine Steigerung erfährt, bezeichnete Probst nicht minder pathetisch, als „Anspannung und Konzentration in der Ekstase einer Vision“.<sup>138</sup> Doch adaptierte Breker in diesem speziellen Fall weit mehr als nur das Rodinsche Pathos. Die Forschung verglich den »St. Matthäus« wegen seiner schlanken, hoch-aufragenden Gestalt mit großem Umhang gemeinhin mit Rodins »Bürgern von Calais«; insbesondere Leber verwies auf die Ensemblefigur des

---

<sup>132</sup> Laut Egret, 1996, S. 17, soll Breker schon 1915 ehrfürchtig zu diesem berühmten Werk Rodins auf einer Düsseldorfer Ausstellung aufgeschaut haben.

<sup>133</sup> Bronze, 31,5 cm; Abbildung siehe Egret, 1996, Nr. 61

<sup>134</sup> An dem von der Stadt Düsseldorf ausgeschriebenen Wettbewerb beteiligte sich Breker mit zwei Entwürfen: Sein sitzender, nackter Jüngling wurde mit dem zweiten Preis, seine Gruppe von zwei Mädchen mit dem Titel »Leise zieht durch mein Gemüt« mit dem vierten Preis ausgezeichnet (1. Preis: Georg Kolbe); Müller-Hofstede, Heine-Denkmäler 1983, S. 141

<sup>135</sup> Müller-Hofstede, Heine-Denkmäler 1983, S. 149, führte darüber hinaus die Pose dieser Figur auf Fritz Klimschs »Ruhenden Mann« von 1925 (Bronze, Höhe 144 cm; Aufstellung am Westufer des Schäfersees in Berlin-Reinickendorf; Abbildung und Beschreibung siehe Braun, 1991, S. 176 bzw. 360) zurück.

<sup>136</sup> Vgl. auch Brekers 58 cm große Gipsfigur »Die Flehende« von 1929 (Abbildung siehe Egret, 1996, Nr. 55f.)

<sup>137</sup> 301 cm, Gips; Abbildung siehe Egret, 1996, Nr. 47ff.

<sup>138</sup> Zitat Probst, Breker 1978, S. 23

„Schlüsselträgers“.<sup>139</sup> Doch steht der »Matthäus« dessen »Balzac«<sup>140</sup> [Abb. 75] wesentlich näher, wäre ohne ihn nicht denkbar: Breker übernahm die gesamte Bildidee mit dem leicht nach hinten geneigten Körper und dem gen Himmel gerichteten Kopf. Doch statt Rodins gewählte Verhüllung des Körpers, der den Kopf Balzacs in den Mittelpunkt rückte und damit auf dessen geistige Tätigkeit als Schriftsteller anspielte, öffnete sich bei Brekers »Matthäus« der Umhang und die theatralische Gestik erhielt das eigentliche Gewicht. Probst sah in der zum Ausdruck kommenden Dramatik die eigentliche Leistung Brekers, die bei Rodin in dieser Form nicht angelegt sei.<sup>141</sup> Im Gegensatz hierzu kritisierte sie Leber als äußerlich und aufgesetzt, sprach von hohlem Pathos<sup>142</sup>, das, zur bühnenreifen Theatralik gesteigert, so charakteristisch für seine späteren NS-Heroen ist.

Brekers Werke der Pariser Jahre 1927 bis 1932 lassen deutlich seine stilistische Abhängigkeit von seinem Vorbild Auguste Rodin erkennen, wie in komprimierter Form anhand weniger Beispiele verdeutlicht wurde. Dessen »Ehernes Zeitalter«, so Egret, hatte ihn bereits 1915 zu der Entscheidung bewogen, wie dieser Bildhauer zu werden.<sup>143</sup> Er wandte sich unter dessen Einfluss erstmals dem männlichen Akt überhaupt zu, ahmte dessen Stil mit seinen schlanken Männerakten mit häufig gelängten Gliedmaßen sowie ihrer lebendigen Oberflächenmodellierung nach, die zweifellos auf Rodins vibrierendes *modèle* zurückzuführen sind, und kopierte sogar in einigen seiner Arbeiten Teilbereiche aus den Werken des schon damals berühmten Franzosen. Brekers »Zehnkämpfer« mag das Ende dieses nachhaltigen Einflusses Rodins markieren, doch steht er augenfällig in dieser Tradition.

Darüber hinaus weist der »Zehnkämpfer« deutlich auf den Einfluss Michelangelos, dessen Stil Breker wiederum während seines Stipendiumaufenthaltes in Rom zu adaptieren versuchte. Ähnlich wie zuvor in Paris, wo es dem Deutschen kaum möglich war, sich aus dem Bannkreis der für ihn übermächtigen Künstlerpersönlichkeit Rodin zu lösen, verhielt es sich in Rom mit Michelangelo. Breker zeigte sich u.a. fasziniert von dessen berühmten »David«, insbesondere von dessen Körperaufbau, der seinem Verständnis von Form und Struktur letztlich mehr entsprach als Rodins Gestalten<sup>144</sup> und erklärt, warum Brekers Akte, gemessen am verinnerlichten Ausdruck Rodins, nie ganz ihren etwas steifen Charakter verloren. Über die Rezeption von Michelangelos Werk eignete sich Breker schließlich eine, dem griechischen Schönheitsideal verpflichtete Gestaltung des menschlichen Körpers an, die seine zuvor eher schwächtigen, männlichen Akte zu mehr Volumen

---

<sup>139</sup> Leber, S. 77; vgl. Probst, Breker 1978, S. 22

<sup>140</sup> Auguste Rodin »Honoré de Balzac«, 1891-97, Bronze, Höhe 300 cm, Musée Rodin/Paris (Abbildung siehe z.B. Argan, 1990, Abb. 243)

<sup>141</sup> Probst, Breker 1978, S. 22f.

<sup>142</sup> Leber, 1998, S. 77f.

<sup>143</sup> Egret, 1996, S. 17

<sup>144</sup> Egret, 1996, S. 19

verhelfen sowie die Spuren des Entstehungsprozesses, beides Relikte Rodins, hinter einer Glättung der bevorzugt verwendeten Bronze zurückweichen ließen.

Die Figur des »Zehnkämpfer« von 1936 gilt gemeinhin als der Höhepunkt dieser Auseinandersetzung mit Michelangelo, wenn ihm die Forschung auch Schwächen, u.a. im Übergangsbereich von Leiste und Fuge, am Ansatz des oberen Rippenbogens sowie am unteren Ende der Brustmuskulatur, nachgewiesen hat.<sup>145</sup> Doch stehen diese in keinem Verhältnis zu den schier überbordenden Muskelanhäufungen Brekers späterer NS-Akte, die jeglicher Natur widersprechen. Der Auffassung Probst, dass das Werk Michelangelos „von katalytischer Bedeutung“ für Brekers Gesamtwerk gewesen sei, muss daher angesichts Brekers reifem NS-Stil der späten 1930er und 1940er Jahre, der jegliches Maß für eine natürliche Form und Ästhetik vermissen lässt, widersprochen werden.<sup>146</sup>

Brekers Adaption der Michelangelesken Formensprache, auf die zu späterem Zeitpunkt noch einmal eingegangen werden soll, erwies sich jedoch im Hinblick auf die NS-Anforderungen an eine repräsentative Kunst als völlig unzureichend. Zwar wurde sie, zusammen mit Antike und Klassizismus, zu Beginn des Dritten Reiches als vorbildlich gepriesen<sup>147</sup>, doch veränderte sich diese Auffassung, als man erkannte, dass ihre zeitlose Schönheit für eine politische Indienstnahme ungeeignet war.<sup>148</sup> Wollte Breker den errungenen Achtungserfolg des »Zehnkämpfers« ausbauen, musste er über das ‚Bedrängende‘, wie es ihm die NS-Kunstberichterstattung bescheinigt hatte, hinauswachsen und dieses Defizit beheben. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die stilistische Diskrepanz zwischen seinen frühen, d.h. bis 1936, und seinen hiernach entstandenen Werken.

Die ersehnte Chance bot sich ihm mit dem Auftrag über die Gestaltung der beiden Reichskanzleifiguren »Partei« und »Wehrmacht«. Brekers Kalkül war es, sich durch eine mehr als nur zufriedenstellende Leistung als kongenialer Partner für die Neugestaltung des »Deutschen Reiches« zu empfehlen und so in den Genuss von Folgeaufträgen größeren Umfangs zu gelangen.<sup>149</sup> Nichts lag daher näher, als sich an den Stil damals hoch geschätzter Bildhauer anzulehnen, wie Übereinstimmungen beim Vergleich seiner Werke mit solchen von Josef Thorak, Adolf Wamper und Willy Meller bestätigten. Rückblickend betrachtet, betrat Breker mit seinem »Fackel-« bzw. »Schwertträger« für die Neue Reichskanzlei in Berlin demnach weder formal noch intentional neues Terrain. Im Gegenteil, sich im Vorfeld der Entstehung seines Figurenpaares eine genaue Vorstellung

---

<sup>145</sup> Leber, 1998, S. 51

<sup>146</sup> Probst, Breker 1978, S. 11

<sup>147</sup> Da auf die Funktion antiker und klassizistischer Werke bereits im einleitenden Kapitel zur Plastik des Dritten Reiches verwiesen wurde, soll an dieser Stelle ein rückblickender Verweis ausreichen.

<sup>148</sup> Z.B. nannte Rodens, 1942, S. 67, die klassizistischen Bildwerke „langweilig“, sie seien „ohne Sinn“, es handele sich um „Kunst für jedermann, unverbindlich und ohne Verpflichtung“.

<sup>149</sup> Breker hatte sich, wie er selbst, 1972, S. 95, betonte, bereits seit Speers Berufung zum »Generalbevollmächtigten der Neugestaltung Berlins« mit empfehlenden Briefen an ihn richten und ihm seine „Dienste anbieten wollen“. Doch habe ihm „der Schneid“ gefehlt, sie abzuschicken.



vom Geschmack der NS-Machthaber verschaffend, lehnte er sich zur unmissverständlichen Interpretation im Sinne der NS-Propaganda an die bereits von systemkonformen Bildhauern etablierte Formensprache an und wählte Attribute, die nicht nur traditionell in der Kunstgeschichte verankert waren, sondern längst zum Repertoire der Vermittlung nationalsozialistischer Ideologeme gehörten. Brekers spätere Aussage, er habe die Entwürfe sehr schnell und ohne größere Überlegungen fertig gestellt, erscheint daher nicht zuletzt vor dem Hintergrund des zuvor entstandenen »Zehnkämpfer« als wenig glaubhaft.<sup>150</sup> Der Bruch ist zu offensichtlich: Im Gegensatz zu diesem proportional ausgewogenen, in sich ruhenden Athleten wirken die Reichskanzleifiguren muskelüberladen und trotz aller, noch immer zu konstatierender Verhaltenseinheit der Bewegung weitaus weniger streng und statuarisch. Dies erwies sich hinsichtlich der von Breker erhofften Folgeaufträge als Vorteil: Im Unterschied zum »Zehnkämpfer« zeichnen sich diese beiden Akte eben nicht nur durch Schönheit, Jugendlichkeit oder wohlgeformte Proportionen aus, sondern durch NS-relevante Eigenschaften, wie Kraft und Agilität, die im Zusammenspiel mit den hinzugefügten Attributen Assoziationen zu Weitblick, Aktionismus und Kampfbereitschaft ermöglichten, die als solche wiederum, laut NS-Selbstverständnis, das Wesen der NSDAP und Wehrmacht treffend umschrieben. Brekers Hinweis, die Titel »Partei« und »Wehrmacht« stammten nicht von ihm, könnte daher sogar der Wahrheit entsprechen, doch schmälert dies keineswegs den intentional angelegten Gehalt dieser Figuren.

Entscheidend für Brekers Stilbildung nach 1936 war jedoch nicht nur die Orientierung an akzeptierte Bildhauer, sondern - ex negativo - auch an dem, im Vorfeld der Ausstellung »Entartete Kunst« klar umrissenen Bild der verfemten Kunst. Die dort präsentierten Werke, die begleitenden Kommentare und selbst der Stil dort vertretener Künstler dienten ihm als Richtlinie, was es zu vermeiden galt. Im Mittelpunkt des folgenden Vergleiches mit Werkbeispielen »entarteter« Bildhauer steht wiederum der männliche Akt, speziell das in der stilistischen Analyse herausgehobene und von Breker häufig verwendete Motiv des Schwerträgers. Diese Stütze seines Œuvres nach 1936 hatte schon in den 1920er Jahren an Aktualität gewonnen, doch diente es nicht immer der Verherrlichung von Krieg und Gewalt, sondern, im Gegenteil, als Ehrenmal dem anteilnehmenden Gedenken an die Gefallenen des Ersten Weltkrieges.<sup>151</sup>

In der Zeit zwischen 1914 bis zu seinem selbstgewählten Tod 1919 schuf der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck [1881-1919] mehrere Aktdarstellungen, die als Reaktion auf den Ersten Weltkrieg entstanden sind und seine Haltung gegen den Krieg manifestie-

---

<sup>150</sup> Breker, 1972, S. 94

<sup>151</sup> Zu Ikonographie und Genese dieses speziellen Motivs wird im Rahmen dieser Studie an anderer Stelle, d.h. bei der nachfolgenden Analyse ausgewählter Werke Georg Kolbes, näher eingegangen. In diesem Zusammenhang sind dagegen vor allem die formalen Unterschiede von Bedeutung.

ren.<sup>152</sup> Als Hauptwerk dieser Serie ausschließlich männlicher Figuren und seines Œuvres im Allgemeinen gilt »Der Gestürzte«<sup>153</sup> [Abb. 76] aus dem Jahr 1915/16, in dem für den Künstler seit 1911 charakteristischen Stil mit extrem schlanken Körpern und überlängten Gliedmaßen.<sup>154</sup> Um sein tief empfundenen Gefühl der Verzweiflung, der Hoffnungs- und Sinnlosigkeit angesichts der Schrecken des Krieges zum Ausdruck zu bringen, wählte Lehmbruck eine dürre Gestalt, die sich mit beiden Unterschenkeln und Unterarmen auf dem Boden aufstützt und sich an den tief nach vorn gesenkten Kopf greift. Leicht zu übersehen, ist die abgebrochene Schwertklinge in seiner rechten Hand, die ihn als Soldaten kennzeichnet, der schwer verwundet vor Schmerz und Verzweiflung zu Boden sinkt. Im Gegensatz zu Breker stellte Lehmbruck keine in den Krieg ziehende Soldaten mit vor Kraft und Stolz geschwellter Brust dar. Seine Figur beschwört nicht die Konfrontation mit dem Gegner herauf, sondern prangert die unmenschlichen Folgen des Krieges an.<sup>155</sup> Der von Schmerz gezeichnete und angesichts der für ihn ausweglosen Situation gebrochene, zweifelnde Soldat dient nicht der Verherrlichung des Krieges, preist den Kampf nicht als Abenteuer für mutige Männer. Im Gegenteil, anstatt die Kriegseuphorie zu schüren, rief diese ergreifende Darstellung beim Betrachter Mitleid hervor; statt den Krieg als vorherbestimmten Schicksalskampf zu mystifizieren, lies sie Zweifel an der Notwendigkeit militärischer Interventionen aufkommen bzw. stellte deren Sinn grundsätzlich in Frage. Lehmbrucks nackter, dürrer Soldat als ein Denkmal für die zahllosen Opfer des Ersten Weltkrieges und Mahnmal an den Frieden musste daher im Nationalsozialismus unweigerlich auf Ablehnung stoßen.

Ernst Barlach [1870–1938] zog den zeitlos bekleideten Menschen dem Aktbild vor, den er als reine Äußerlichkeit empfand und als Verkörperung eines Gefühlszustandes für ungeeignet erachtete.<sup>156</sup> Seine Bildwerke als Ausdrucksträger großer, universeller Gefühle gewannen durch den Ersten Weltkrieg zunehmend an Bedeutung und das Interesse an seiner Kunst stieg.<sup>157</sup> Gegen Ende der 1920 Jahre wurden an ihn gleich mehrere öffentliche Aufträge herangetragen: Vor dem berühmten, schwebenden »Engel«<sup>158</sup> für den Dom der Stadt Güstrow und dem »Ehrenmal«<sup>159</sup> für den Magdeburger Dom erhielt Barlach bereits 1927 seinen ersten, großformatigen Auftrag von der Stadt Kiel. Thema und Aufstel-

<sup>152</sup> Dietrich Schubert: Die Kunst Lehmbrucks. Dresden 1990, S. 207ff.

<sup>153</sup> 78 x 239 x 83 cm, Fassungen in getöntem Gips (Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg), Steinguss (Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg und Staatsgalerie Stuttgart) und postume Bronzen (u.a. Staatsgalerie München); Abbildungen siehe Schubert, Lehmbruck 1990, S. 179ff.

<sup>154</sup> Schubert, Lehmbruck 1990, S. 155ff.; vgl. Hubertus Adam: Wilhelm Lehmbruck. In: Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Hg.: Christian Tümpel, Königstein/Taunus 1992, S. 226ff.

<sup>155</sup> Vgl. Schubert, Lehmbruck 1990, S. 213f.

<sup>156</sup> Liesbeth Jans: Ernst Barlach. In: Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Hg.: Christian Tümpel, Königstein/Taunus 1992, S. 199ff.

<sup>157</sup> Jans, Barlach 1992, S. 201

<sup>158</sup> 1927, Bronze, 217 x 71 cm (Schult 336); Friedrich Schult: Ernst Barlach. Hamburg 1960, S. 187f.

<sup>159</sup> 1929, Holz, 255 x 154 x 75 cm (Schult 349); Schult, Barlach 1960, S. 194f.

lungsort in der dortigen Altstadt bestimmte der Bildhauer selbst.<sup>160</sup> Barlach wählte einen Schwertträger<sup>161</sup> [Abb. 77]: Ein Engel von schwächtiger Gestalt, der breitbeinig auf dem langen Rücken eines löwenartigen Fabeltieres steht, umfasst mit beiden Händen ein Schwert, das senkrecht nach oben weist. Die Flügel eng am Körper seines stilisierten, in strengen Falten herabhängenden Gewandes gefaltet, ist sein wachsamer Blick leicht seitlich nach unten gerichtet.

In der Tradition Hl. Michael- bzw. Hl. Georg-Figuren stehend, wählte Barlach bewusst ein tradiertes Motiv der Kunstgeschichte, um seine Hoffnung auf eine bessere Zukunft zum Ausdruck zu bringen. Als Symbol des Sieges des Menschen über das Böse verkörpernde Tier rief er vor dem Hintergrund der zunehmenden politischen Unruhen und steigenden wirtschaftlichen Probleme seiner Zeit indirekt zu mehr Menschlichkeit auf und mahnte an den Frieden. Durch seine ursprüngliche Absicht, dem schwächtigen Löwen menschliche Gesichtszüge zu verleihen, hätte zudem das Böse nicht nur als abstrakte Größe verstanden werden können, sondern eindeutig Bezug auf die Janusgesichtigkeit des Menschen genommen.<sup>162</sup>

Sich durch Barlachs urchristlich-humanistische Wunschvorstellung brüskiert fühlend, griffen nationalistisch-gesinnte, rechte Kreise dessen Skulptur, die seit 1928 neben der Kieler Universitätskirche aufgestellt und als »Geistkämpfer« bezeichnet wurde, bald nach der Einweihung an.<sup>163</sup> Die Anfeindungen gipfelten schließlich in der 1937 erfolgten Demontage, wobei die Anschuldigungen sich auf sein Gesamtwerk übertragen lassen: Einerseits beleidigte der Künstler mit seinen ‚defätistischen‘ Themen den »deutschen Geist«, andererseits stelle er »minderwertige Rassetypen« dar.<sup>164</sup>

Indem Lehmbruck und Barlach, direkt oder indirekt, auf das aktuelle tagespolitische Geschehen Bezug nahmen, das Kriegserlebnis problematisierten und auf das mit militärischen Interventionen verbundene Leid aufmerksam machten, spiegelten sie nicht nur die in der deutschen Bevölkerung durchaus vorhandenen Ängste, sondern gefährdeten am Vorabend des Zweiten Weltkrieges die Rekrutierung Freiwilliger bzw. verhinderten die Mobilisierung sämtlicher vorhandener Kräfte. Die Diffamierung ihrer Personen und Werke im Dritten Reich überrascht daher kaum: Künstler wie sie widersprachen dem nationalsozialistischen Selbstverständnis vom ‚aufrechten Deutschen‘, der weder Spiegelbild des eigenen, zerrissenen Seelenlebens zu sein noch kritische, Resignation und Pessimismus verbreitende, unerwünschte Fragen zu stellen hatte. Überdies missfielen den NS-Macht-

---

<sup>160</sup> Arie Hartog: Monumente und Monumentalität - Barlachs Geistkämpfer. In: Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Hg.: Christian Tümpel, Königstein/Taunus 1992, S. 166

<sup>161</sup> 1928, Bronze, Höhe 480 cm (Schult 341); Schult, Barlach 1960, S. 190

<sup>162</sup> Hartog, Barlach 1992, S. 166

<sup>163</sup> Nachdem die Universitätskirche im Krieg zerstört wurde, platzierte man die Plastik zwischen zwei Pfeilern an der Nordfassade der Kieler Nicolaikirche, wo sie am 20. April 1937 demontiert, aber 1954 nach Auslagerung neu aufgestellt werden konnte; Schult, Barlach 1960, S. 190

<sup>164</sup> Dagmar Grimm: Ernst Barlach. In: »Entartete Kunst«, Hg.: Stephanie Barron, München 1992, S. 196ff.

haben die stilistischen Besonderheiten dieser Bildhauer: Um ihren Gefühlen Nachhaltigkeit und ihren Werken eine geradezu physische Präsenz zu verleihen, griffen sie auf das für den Expressionismus charakteristische Stilmittel der Überzeichnung zurück.

Lehmbruck wählte die Form eines äußerst dünnen, überlängten Körpers, der zwar jeglichen anatomischen Gesetzmäßigkeiten widerspricht, aber beim Betrachter Assoziationen zu einem geschundenen, ausgemergelten Soldaten und zu den unmenschlichen Bedingungen in den Schlachtfeldgräben hervorruft. Auch Barlach bevorzugte eine stilisierende, die Form grob vereinfachende Gestaltungsweise und verzichtete auf natürliche menschliche Proportionen und Größenverhältnisse, um seinen Plastiken eine gewisse Zeitlosigkeit und damit Allgemeingültigkeit zu verleihen. Solche Stilmittel wurden jedoch von den Nationalsozialisten als unkünstlerisch abgelehnt, die hierdurch gesteigerte Symbolkraft außer Acht gelassen. Gemäß der NS-Kunst- und Rassetheorie führte die NS-Kunstberichterstattung dieses ‚künstlerische Unvermögen‘ auf ihre »rassische Minderwertigkeit« zurück – mit entsprechender Folge: So warf z.B. Hitler Künstlern, wie Lehmbruck und Barlach, vor, bewusst für die „Verwirrung des gesunden Menschenverstandes und Instinktes“ zu sorgen, und schlug vor, zu untersuchen, ob solche

„Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen sind. Im einen Fall tief bedauerlich für diese Unglücklichen, im zweiten wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte, wenigstens eine weitere Vererbung derartiger grauenhafter Sehstörungen zu unterbinden.“<sup>165</sup>

Doch war die NS-Kunsttheorie in sich widersprüchlich und die NS-Vorgehensweise gegen moderne Kunst bekanntlich keineswegs einheitlich, wie z.B. der Blick auf den Bildhauer Gerhard Marcks [1889–1981] beweist. Auch er widmete sich 1930 dem Motiv des Schwerträgers in Form eines Heiligen Georg<sup>166</sup> [Abb. 78]: Ein schmaler, ebenfalls bekleideter Mann steht mit stolz erhobenem Kopf auf einem verhältnismäßig kleinen Drachen. Das Schwert in seiner linken, die rechte Hand lässig darüber gelegt, führt es entlang seines Beines direkt in den Schlund des schlangenhaften Kopfes des Tieres. Demnach befindet sich der Hl. Georg nicht mehr im Kampf, sondern ist bereits als Sieger aus diesem hervorgegangen.<sup>167</sup>

Wie Barlachs, spielte auch Marcks Skulptur auf den Sieg des Guten über das Böse an, nur handelt es sich hierbei nicht um ein öffentliches, städtisches Denkmal, sondern um eine private Gedächtnisstätte.<sup>168</sup> In Übereinstimmung mit dem ehemaligen Aufstellungsort an einem schmalen Wandpfeiler in der Hugenottengedächtniskirche in

---

<sup>165</sup> Zitat Adolf Hitler, Rede zur Eröffnung der GDK 1937, a.a.O.

<sup>166</sup> Höhe 255 cm, Bronze (Rudloff 219), Abbildung siehe Busch, Marcks 1977, S. 276; vgl. Peter Guenther: Gerhard Marcks. In: »Entartete Kunst«, Hg.: Stephanie Barron, München 1992, S. 296ff.

<sup>167</sup> Vgl. Rudloff, Marcks 1977, S. 276

<sup>168</sup> Rudloff, Marcks 1977, S. 276, wies darauf hin, dass diese Figur anlässlich des Todes von Katharina Moutoux von deren Tochter in Auftrag gegeben wurde (siehe auch die unter der Plastik angebrachte Inschrifttafel).

Schwabendorf bei Marburg/Lahn wurde die Figur in die Länge gezogen, wobei ihre Höhe von 255 cm die strenge Vertikalität zusätzlich betonte.<sup>169</sup>

Weniger die Aussage, als vielmehr die reduzierende Stilisierung und spröde, unrealistische Körperlichkeit Marcks scheinen die Gründe für die Einstufung dieses Werkes als »entartet« gewesen zu sein: Unter dem begleitenden, abstrusen Kommentar »Zerfall wird zur literarischen und händlerischen Sonderwertung ausgebeutet« wurde dieser, heute als verschollen geltende »Hl. Georg« - zusammen mit seinem »Stehendem Jüngling« von 1924 - auf der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« präsentiert.<sup>170</sup> Doch ist Marcks Stellung als Künstler im Dritten Reich umstritten: Zwar war er auf der Münchner Skandal-ausstellung vertreten und verlor kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten seine Stellung als Lehrer an der Burg Giebichenstein in Halle. Doch lebte und arbeitete er in den 1930er Jahren unbehelligt in der Berliner Ateliergemeinschaft Klosterstraße, stellte dort regelmäßig aus, erhielt auch nach 1933 öffentliche Aufträge und reiste 1934 sogar als Stipendiat der Villa Massimo nach Rom.<sup>171</sup>

Was mit Bildwerken geschah, die stilistisch, d.h. formal wie intentional, nicht den Anforderungen des Nationalsozialismus entsprachen, wusste Breker demnach sehr gut. So galt es, bei seinen eigenen Werken von vornherein jeglichen Zweifel an der Systemkonformität zu zerstreuen, wollte er nicht das Schicksal dieser drei exemplarisch herausgegriffenen Künstler teilen, die ihm sicherlich bekannt waren: Ungeachtet der Tatsache, dass Lehmbruck bereits seit 1919 nicht mehr am Leben war, wurden zwei Plastiken von ihm in der Ausstellung »Entartete Kunst« unter dem Kommentar »Sie hatten vier Jahre Zeit« ausgestellt.<sup>172</sup> Dass sich die NS-Machthaber über Fakten und Hintergründe der ausgestellten Bildwerke und ihrer Urheber hinwegsetzten, wie der Fall Lehmbruck beweist, der sich – vorausgesetzt er hätte gewollt - nicht anpassen konnte, belegt den blindwütigen Hass, mit dem sie gegen moderne Kunst vorgehen. Auch muss die von Hitler angedeutete Schonfrist differenzierter betrachtet werden: Zwar blieben in der Konsolidierungsphase tatsächlich einige Künstler, wie z.B. Marcks, aufgrund ihres gemäßigten, figürlichen Realismus stärker von den Ressentiments der Nationalsozialisten verschont und standen nicht in ihrer direkten Angriffslinie. Doch bekam z.B. Ernst Barlach sehr früh die massiven Anfeindungen gegen ihn und seine Skulpturen zu spüren, so dass ihm der Rückzug in die »innere« Emigration als einziger Ausweg erschien.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> Rudloff, Marcks 1977, S. 233ff.

<sup>170</sup> V. Lüttichau, Rekonstruktion 1992, S. 62

<sup>171</sup> Busch, Marcks 1977, S. 54f.; vgl. Arie Hartog: Gerhard Marcks. In: Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Hg.: Christian Tümpel, Königstein/ Taunus 1992, S. 229ff. und Bushart, Marcks 1993, speziell S. 110

<sup>172</sup> V. Lüttichau, Rekonstruktion 1992, S. 62

<sup>173</sup> Siehe hierzu insbesondere Ernst Piper: Nationalsozialistische Kunstpolitik. Ernst Barlach und die »entartete Kunst«. München 1987

Breker, so legen die exemplarisch herausgegriffenen Werke und Künstlerschicksale nahe, ging es nicht um Duldung, unbehelligtes Arbeiten oder die Möglichkeit, ohne größere Einschränkungen im Dritten Reich auszustellen, sondern um öffentliche Anerkennung und kunstpolitischen Einfluss. Hierfür war er bereit, sich unter Aufgabe seiner künstlerischen Individualität in den Dienst der NS-Herrschaft zu stellen und zur Indoktrination und Verblendung der Bevölkerung bedingungslos beizutragen. Ohne Zögern ließ er deshalb von seinen „Problemgestalten“, wie dem »Zehnkämpfer«, und stilistischen Eigenheiten, wie z.B. seinem französischen Einfluss, ab, die ihn ebenfalls in die Schusslinie der NS-Kunstpolitiker geführt hätten. Das Gewicht auf eine überbetonte Muskulatur, auf heldenhafte Gestik und kriegslüsterne Mimik verlagernd, schuf er vollendete Heroen, deren Intention durch Attribute, wie Fackel und Schwert, unmissverständlich waren oder die durch überhöhende Titel, wie Prometheus oder Dionysos, unangreifbar wurden.<sup>174</sup> Eben dass er es nicht bei ausgewogenen, dem menschlichen Maß verpflichteten Aktfiguren wie dem »Zehnkämpfer« beließ, sondern dass er NS-Typen institutionalisierte, beweist seinen künstlerischen Opportunismus, der bis heute von der brekerfreundlichen Forschung weder durch einen einzigen Beleg seines »passiven« oder gar »aktiven« Widerstandes, noch durch einen Nachweis einer irgendwie sich äußernden, oppositionellen Haltung innerhalb seiner Werke zu dementieren wäre.

Eventuell bestehende Zweifel an dieser Einschätzung zerstreut das 1940 entstandene Relief »Kameraden«, das den Höhepunkt seiner persönlicher Anpassung markiert. Mit ihm verherrlichte er nicht nur die Begegnung mit dem Feind, sondern missbrauchte den Tod für nationalsozialistische Propagandazwecke. Das Pietà-Motiv profanisierend bzw. den sakralen Bildtypus geradezu pervertierend, verschob sich das Gewicht dieser Darstellung vom Ausdruck der Trauer und des Schmerzes zugunsten eines Gefühls von ungebremstem Hass und Rache auf die für den Tod Verantwortlichen, auf den imaginären Feind.

Im Gegensatz zu seinen im Frühwerk vorbildlosen Kämpfern widmete sich Breker diesem Bildtypus bereits in den 1930er Jahren, worauf die Forschung eingehend hingewiesen hat.<sup>175</sup> Zur Darlegung des gravierenden stilistischen Wandels bietet sich insbesondere der bereits verschiedentlich vorgenommene Vergleich des Reliefs »Kameraden« mit der so genannten »Pietà Rondanini« [Abb. 13] von 1932/33 an. Durch ihn soll abschließend noch einmal ausführlich auf die formalen wie intentionalen Veränderungen seiner vor und

---

<sup>174</sup> Vgl. Wolbert, 1982, S. 60

<sup>175</sup> In diesem Rahmen sei nur auf das 1934 entstandene Relief einer dreifigurigen Pietà, das den Gottessohn umgeben von zwei weiblichen Figuren zeigt (Abbildung Egret, 1996, Nr. 79, weitere Hinweise fehlen) sowie auf einen Denkmalsentwurf von 1938 für die französische Stadt Fricourt (Abbildung Egret, 1996, Nr. 78, weitere Hinweise fehlen) verwiesen. Beide zeigen den Trost spendenden Typus angesichts der empfundenen Trauer.

nach 1933 bzw. 1936 entstandenen Werke hingewiesen werden, die seine Anpassung beispiellos erscheinen lassen:

Im Rahmen seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Michelangelos während seines Romaufenthaltes entstanden, stellt die »Pietà Rondanini« Brekers Versuch dar, dessen gleichnamiges Non finito aus dem Alterswerk (1550-1560) im vereinbarten Stil zu rekonstruieren und zu vollenden.<sup>176</sup> Die vertikale Komposition<sup>177</sup> vom Typus der stehenden Pietà zeigt die Muttergottes hinter dem schlaff vor ihr herab hängenden Körper ihres Sohnes, den sie mit ihren Armen zärtlich an sich drückt. Von Trauer und Schmerz gezeichnet, lehnt sie ihren Kopf dicht an seinen, so als begreife sie das Unfassbare nicht. Das gewählte Standmotiv sowie die wenig kraftvolle Haltung, die kaum einen leblosen Körper dergestalt stützen könnte, deuten auf den Gottessohn unmittelbar vor seinem Tod bzw. auf den in diesem Motiv implizierten Auferstehungsgedanken. Formal zeichnet sich das Werk durch eine grobe Oberflächenmodellierung aus, bei der scharfkantige Grate vermieden wurden, die die Körperlichkeit strukturiert oder die exakte Abgrenzung verschiedener Stofflichkeit ermöglicht hätten. Beide Körper, selbst der von den Strapazen der Marter gezeichnete Christuskörper, sind weich modelliert. Sie wirken, ob der in vielen Bereichen nahtlosen Übergänge - z.B. im Bereich der Köpfe, die kaum eine exakte Abgrenzung von Marias Mantel, ihrem Gesicht und Dekollete zu Kopf und Oberkörper Christus' zulassen, oder im Bereich der Plinthe, die mit dessen Füßen sowie Marias Umhang zu verschmelzen scheint - wie eine unzertrennliche Einheit, beinahe wie ein Körper, der von einem fließenden, schützenden Gewand umschmeichelt wird. Das sich beim Betrachter einstellende Gefühl von Mitleid und Anteilnahme angesichts des Ausdrucks von unendlichem Schmerz aufgrund des Verlustes des eigenen Sohnes wird demnach maßgeblich durch zweierlei Stilmittel erreicht: durch eine weiche, 'undifferenzierte' Modellierung des Tonmodells sowie den Verzicht auf eine anschließende, klärende Polierung der Bronze, welche beide den Ausdruck von Härte und Kühle negieren und somit zur Wirkung der Komposition als Figureneinheit verhelfen.

Während der Weimarer Republik wählten viele Bildhauer im Gedenken an die Opfer des Ersten Weltkrieges den traditionellen Bildtypus der Pietà, der geradezu zu

---

<sup>176</sup> Breker, der vornehmlich im Bereich des Oberkörpers Christi die unausgearbeiteten Partien zu ergänzen versuchte, formte den schwächlichen Körper entsprechend aus. Als Vorlage dienten ihm in Oxford aufbewahrte Zeichnungen - Kreuzabnahme- und Pietà-Darstellungen - seines berühmten Vorbildes. Legte Michelangelo jedoch gesteigerten Wert auf die Neigung beider Köpfe in die gleiche Richtung, durch die beide Gestalten zu einer einzigen Figur miteinander zu verschmelzen scheinen, neigt sich der Kopf von Brekers Christus stärker nach rechts, in entgegen gesetzte Richtung zur Gottesmutter. Dieser an sich kleine Unterschied verändert den Gesamteindruck der Gruppe erheblich: Michelangelo gelang es so in seiner »Pietà Rondanini« neben Schmerz und Trauer die über den Tod hinaus reichende Verbundenheit von Mutter und Sohn zum Ausdruck zu bringen. Breker übersah diesen Aspekt. Mag seine Kopie den Betrachter auch berühren, die ergreifende Sensibilität, die innige Verbindung beider Personen fehlt, die nicht nur dieses Werk Michelangelos auszeichnet, sondern auch dessen berühmte »Pietà« aus St. Peter (1497-1499), die Breker zweifellos kannte. Vgl. Probst, Breker 1978, S. 25f.; Dorren, 1992, S. 68

<sup>177</sup> Bronze, Höhe 36 cm (Egret, 1996, Nr. 77)

einem Synonym für den Ausdruck von Trauer wurde. Nicht nur die von Michelangelo entwickelte Variante der stehenden Pietà, sondern auch die traditionellere Form der sitzenden Muttergottes mit Christus auf dem Schoß inspirierte moderne Bildhauer nach dem Ersten Weltkrieg.<sup>178</sup> Dorren verwies in seinem anregenden Aufsatz über das Motiv der Trauer auf zahlreiche Beispiele aus dem betreffenden Zeitraum, u.a. auf Hermann Scherers »Totenklage« von 1924-25, auf Georg Kolbes »Beweinung« (1925) und auf Ernst Barlachs »Pietà« aus dem Jahr 1932.<sup>179</sup> Handelt es sich formal und entstehungsgeschichtlich auch um sehr unterschiedliche Arbeiten, so ist ihnen gemein, dass sie, seien es zwei- oder dreifigurige Gruppen, dem Wunsch nach Trost und Beistand nachkamen. Dies schien vor dem Hintergrund der deutschen Niederlage dringend geboten und diente nicht zuletzt dazu, das unvorstellbare Ausmaß an Toten des Ersten Weltkrieges für die Überlebenden erträglicher zu machen.<sup>180</sup> Wenn es sich auch um schmerzliche Erinnerungen handelte, die die vielen anonymen Darstellungen wach hielten, so fühlte man sich doch in dem Glauben bestärkt, dass sie den empfundenen Schmerz linderten und die zu beklagenden Toten nicht umsonst gestorben seien. Als solches wurde das Sakralmotiv Pietà säkularisiert, welches durch dieselbe Intention allerdings legitim erscheint. In dieser Tradition steht auch Brekers »Pietà Rondanini« von 1932/33, obwohl der Bezug zu den zahllosen Opfern nach dem Ersten Weltkrieg hinter dessen Wunsch nach Rekonstruktion eines Originals seines verehrten Vorbildes Michelangelo gestanden haben dürfte.

Knapp zehn Jahre später, nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und in der Position des führenden NS-Staatsbildhauers, bevorzugte Breker es jedoch in seinem Relief »Kameraden« den Eindruck von (emotionaler) Verwundbarkeit, auslegbar als Schwäche, zu vermeiden. Geschickt griff er auf das in seinem künstlerischem Repertoire vorformulierte Motiv zurück, dass nur weniger Korrekturen bedurfte, um aus einem „schmerzhaften Vesperbild“<sup>181</sup> ein systemverherrlichendes NS-Kunstwerk im Stil seines heroischen NS-Realismus zu machen.

Tatsächlich erinnert sein Relief »Kameraden« nur noch in der Haltung beider Figuren an die frühere »Pietà Rondanini«. Wie zuvor die Muttergottes hinterfängt ein nackter, muskulöser Athlet seinen ‚Kameraden‘ und hält dessen schlaffen, leblosen Körper mit vor dessen Brust verschränkten Armen fest. Im Gegensatz zu dieser senkt er jedoch seinen Kopf als Ausdruck der Trauer nicht, berührt nicht in zärtlicher Innigkeit den zu beklagenden Toten, nimmt nicht in stiller Andacht von ihm Abschied. Im Gegenteil, mit vor Hass ent-

---

<sup>178</sup> Dorren, 1992, S. 58

<sup>179</sup> Abbildungen aller drei Werke bei Dorren, 1992, S. 62, 63 bzw. 67

<sup>180</sup> Vgl. Weinland, 1989, S. 103ff.

<sup>181</sup> Dorren, 1992, S. 58, verwies auf die zwei Motivtypen der Pietà, die in Deutschland seit dem 14. und 15. Jahrhundert eine große Blüte erlebten. Er unterschied das »schmerzvolle Vesperbild«, das Marias Leiden betone, von dem »freudvollen Vesperbild«, das eine lächelnde Maria zeigt, die nicht den Aspekt des Mitleids, sondern den Gedanken der Erlösung durch den stellvertretenden Tod für die Sünden der Menschheit versinnbildliche.



stelltem Gesicht und vor Wut weit aufgerissenem Mund schaut er, dessen Gesicht in strengem Profil gesetzt ist, aus der rechten Bildhälfte heraus, als erblicke er dort, wie bereits erwähnt, den Verantwortlichen für den Tod.

Auch rein formal könnte der Gegensatz nicht größer sein: Statt weicher Formen und fließender Übergänge, die zum Verständnis des Werkes die sinnliche Einfühlbarkeit des Betrachters einfordern, setzte Breker nunmehr auf eine plakative, Naturalismus suggerierende Oberflächengestaltung. Präzise werden die Figuren voneinander und vom Hintergrund unterschieden; Muskeln und Adern ragen als mehr oder minder scharfkantige Grate plastisch hervor. Auffällig dabei, dass Köpfe, Hände und Füße sowie das männliche Geschlecht des vorderen Aktes besonders detailliert ausgearbeitet wurden, obwohl die Köpfe, abgesehen von der Mimik, und die Frisuren als solche austauschbar sind und durch den Verzicht auf individuelle Merkmale insofern mit der körperlichen ‚Vollkommenheit‘ bzw. Gleichheit beider Aktfiguren korrespondieren. Ebenfalls irritiert, dass der leblose Körper im Vordergrund in der gleichen muskulösen Anspannung dargestellt wurde wie die in Aktion begriffene, d.h. ihn stützende, dynamisch bewegte Figur unmittelbar hinter ihm. Die stilistischen Veränderungen bedingen zwangsläufig die unterschiedliche Wirkung: Die dynamische Bewegtheit und der scharfgratige Kontur verhindern formal den, die »Pietà Rondanini« auszeichnenden Eindruck einer kompositorischen Einheit beider Figuren sowie intentional die Wirkung anteilnehmender Trauer. War der Tote zuvor die die Emotionen – der Muttergottes und des Betrachters - lenkende Hauptfigur, so wird er jetzt beinahe zur Staffage: Die Aufmerksamkeit wird vorrangig nicht ihm zuteil: die Blicke des Betrachters zieht der rachsüchtige Athlet auf sich, der sich wiederum nicht ihm, sondern dem imaginären Feind zuwendet. Dieser dient dem Betrachter, wie zuvor die Muttergottes, als Identifikationsfigur, jedoch mit dem Unterschied, dass er nicht die Stellvertreterfunktion der trauernden Hinterbliebenen übernimmt, die vergleichbare Verluste erlitten haben, sondern als kampfbereiter Athlet all jenen als Vorbild dienen sollte, die als potentielle Rekruten ihren Dienst im Sinne der »Volksgemeinschaft« noch zu leisten hatten. Zu seinen - und ihren - Pflichten gehört es, den Tod des ‚Kameraden‘ zu rächen, nicht zu betrauern sowie den eigenen Tod nicht zu fürchten, sich in Anbetracht dessen nicht kampflös geschlagen zu geben. Insofern handelt es sich um eine zweifache Profanisierung des sakralen Motivs: einerseits um die Entledigung des christologischen Kontextes, andererseits um die Paralisierung der ursprünglichen Intention, indem es dem Betrachter nicht mehr Trost spenden, sondern seine Kräfte für die militärischen Intervention mobilisieren sollte.

Überdies spiegelt das Relief als Teil des Zyklus für den »Großen Bogen« die eindeutige Absicht des Bildhauers wieder, mit ihm den ‚Triumphzug‘ des Nationalsozialismus zu illustrieren. Zu dem glorreichen Sieg der »Herrenmenschen« über die »minderwertigen

Rassen«, wie er zuvor symbolisch in dem Relief »Vernichtung« dargestellt wurde, gehörte – Realitätsnähe suggerierend - der Tod. Durch Brekers formschöne Schilderung, d.h. durch den Verzicht auf die Darstellung physischer Versehrtheit, verlor er sogar jeglichen Schrecken.<sup>182</sup> Derart stilisiert, wird der Tod zum Heldenopfer mystifiziert und schien im Bewusstsein des postum zu erwartenden Ruhmes - wie ihn nicht zuletzt die Ehrung an einem Triumphbogen verhieß - sogar beinahe für jeden Soldaten erstrebenswert. Matzner formulierte daher angesichts solcher Pietà-Darstellungen: „nicht das Soldaten-Sein selbst, sondern der Tod des Soldaten ist das sinngebende Moment seines Lebens: erst im Tod wird er siegreich, ein Held und somit gleichsam der Krieg zu einem siegreichen verklärt“. <sup>183</sup> Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Rezeption dieses Werkes durch die NS-Kunstberichterstattung, die stets die zum Ausdruck kommende Opferbereitschaft beider Kämpfer betonte.

### **Arno Breker: Ein Künstler am Scheideweg**

Ohne Zweifel markiert der 1936 in Brekers Œuvre nachzuweisende stilistische Bruch, dem die Installation seines für die späten 1930er und 1940er Jahre so charakteristischen heroischen NS-Realismus folgte, den Beginn seiner totalen Anpassung an die NS-Kunstanforderungen, formal wie intentional.<sup>184</sup> Der Künstler bildete seinen charakteristischen NS-Stil nicht sofort nach seiner Rückkehr nach Deutschland gegen Ende 1933/Anfang 1934 aus, sondern entwickelte erst allmählich eine systemadäquate, schließlich - verherrlichende Formensprache, die ihm eine steile Karriere im Dritten Reich ebnete. Am Ende dieser Entwicklung standen Bildwerke, die in der Aufgabe seiner individuellen, künstlerischen Handschrift sowie der Aufrüstung von Form und Inhalt seine Bereitschaft zur politischen Indienstnahme, gar seinen Wunsch, zum Bildner politischer Indoktrination aufzusteigen, versinnbildlichen. Seine künstlerischen Vorbilder, Rodin und Michelangelo, verleugnend, verzichtete er auf den männlichen Akt als ein sich selbst genügendes Sujet. Statt dessen wiederholte er in ermüdender Einfalt die Themenkomplexe ‚Bereitschaft zum Kampf‘, ‚Wille zur Vernichtung‘ und ‚Bereitschaft zum (Opfer)Tod‘, die ihm zuvor fremd gewesen waren und mit denen er nun die Nachfrage nach repräsentativer, systemverherrlichender Propagandakunst befriedigte.

Entscheidend für diesen Bruch mit der Vergangenheit war die von ihm ersehnte Karriere, die mit dem Erfolg des »Zehnkämpfers« zum Greifen nahe rückte. Wollte er sie nicht unnötig gefährden, galt es, sich bewusst den NS-Stilkriterien anzupassen, die ihn zur Distan-

---

<sup>182</sup> Vgl. Matzner, *Schlafende Krieger* 1990, S.59

<sup>183</sup> Zitat Matzner, *Schlafende Krieger* 1990, S.64

<sup>184</sup> Bushart, 1985, S. 107, sprach von Brekers ausgeprägter Anpassungsfähigkeit ‚an sämtliche Vorgaben‘, welche ihm zum besagten Erfolg verhalf.

zierung von seiner bisherigen künstlerischen Überzeugung zwangen. Gewillt die Vorstellungen der NS-Machthaber an die Plastik zu erfüllen, kompensierte Breker das an seinem »Zehnkämpfer« bemängelte Defizit athletischer Schönheit, indem er das Gewicht auf die Vermittlung nationalsozialistischer Prinzipien und Tugenden verlagerte. Dem »Zehnkämpfer« kommt daher eine überaus gewichtige Bedeutung zu: Er markiert den „Wendepunkt“<sup>185</sup> in Brekers Œuvre und bildet zugleich die Basis seiner nachfolgenden, heroischen Männerakte.<sup>186</sup> Diese Figur, die die NS-Ansprüche weitgehend erfüllte, bedurfte nur einer gewissen ‚Aufrüstung‘ durch einen formal wie intentional sichtbaren, dynamischen Aktionismus, um im Zusammenspiel mit der NS-Propaganda zur erwünschten Verklärung und Glorifizierung des Krieges beizutragen. Statt sich vor dem Hintergrund der zunehmend rigoroseren Vorgehensweise gegen moderne, nicht systemkonforme Kunst und Künstler in seine zweite Wahlheimat Paris zurückzuziehen - welches er anfangs tatsächlich in Ermangelung an Aufträgen in Erwägung gezogen hatte<sup>187</sup> -, entschied er sich nicht nur ‚geduldete‘ Kunst, die das Gros der GDK ausmachten, sondern NS-Propagandawerke der besonderen Art zu schaffen. So steht am Ende des spektakulären Reifungsprozesses eines unabhängigen, talentierten Künstlers schließlich ein Matador systemverherrlichender NS-Propagandakunst, wobei sich diese Gradwanderung in systemkonformen Werken, wie dem »Zehnkämpfer«, bis hin zu systemverherrlichenden Werken, wie dem Relief »Kameraden« als größtmögliche Steigerung, spiegelt. Sie belegen, dass es sich bei dieser Veränderung um künstlerischen Opportunismus der besonderen Art handelt: Breker war derartige Figuren und Reliefs zu liefern bereit, nicht gezwungen. Statt seinem Stil des »Zehnkämpfers« treu zu bleiben und sich mit der Tatsache zufrieden zu geben, dass er im Gegensatz zu zahlreichen anderen Künstlern nicht als »entartet« diffamiert und verfolgt wurde, plante er, ehrgeizig und karriereorientiert<sup>188</sup>, sehr gezielt sein weiteres Vorgehen. Um die Erwartungen der NS-Machthaber zu übertreffen und sich als Bildner des »Tausendjährigen Reiches« zu empfehlen, schulte er sich an angesehenen Bildhauern, da es ihm seit jeher schwer fiel, zu eigenständigen Bilderfindungen zu gelangen. Seinen Aufstieg zum bedeutendsten NS-Staatskünstler verdankte er daher nicht zuletzt Künstlern, wie Josef Thorak, der diese Position bis dahin selbst innehatte.<sup>189</sup> Dessen Figuren ließen erahnen, dass Darstellungen allgemeiner Tugenden und Prinzipien des NS-Staates, die nur durch die NS-Propaganda ihre ungeheure Wirkung ganz im Sinne der NS-Machthaber entfalten konnten, spätestens am Vorabend des Zweiten Weltkrieges

---

<sup>185</sup> Zitat Leber, 1998, S. 55

<sup>186</sup> Laut Bushart, 1985, S. 108, standen Brekers Olympiafiguren nicht nur am Beginn seiner Karriere im Dritten Reich, sondern bildeten zudem den ‚Anfang einer neuen ideologiegebundenen Bauplastik‘.

<sup>187</sup> Breker, 1972, S. 85f. Laut Breker, wurde er überdies zu dieser Zeit nicht nur von der Presse übergangen, sondern sogar aus ihm „unverständlichen Gründen auf das heftigste beföhdet“.

<sup>188</sup> Auch Leber, 1998, S. 82, hatte dem Bildhauer bereits einen „maßlosen Ehrgeiz“ und einen sicheren „Instinkt für Macht und Einfluss“ bescheinigt.

<sup>189</sup> Backes, 1988, S. 96

nicht mehr ausreichen. So verlor der Künstler, geblendet von Erfolg und Einfluss, die in der eingangs geschilderten Anhäufung von Auszeichnungen, Ämtern und Vergünstigungen zum Ausdruck kommen, schließlich jegliches Gefühl für das erträgliche Maß und steigerte in Kongruenz zur politischen Radikalisierung, seine kampfbereiten Heroen zu willfährigen Kampfmaschinen, die selbst angesichts des drohenden Todes in strengem Gehorsam die erteilten Befehle ausführten.

Brekers spätere Behauptung, er habe stets nur die Schönheit des Menschen darstellen, nie einem Staat dienen wollen, dessen Unmenschlichkeit ihm weder bewusst noch von ihm bewusst unterstützt worden sei<sup>190</sup>, diene daher ausschließlich dem Versuch, sich aus seiner politischen Verantwortung zu stehlen. Zu eigenen Rechtfertigung verwies er u.a. darauf, er habe seine Position genutzt, um ehemalige Avantgarde-Mitstreiter vor dem vernichtenden Zugriff des NS-Systems zu schützen.<sup>191</sup> Doch schon Poley machte darauf aufmerksam, dass seine Hilfestellungen voraussetzen lassen, dass er sehr wohl von der „Unwertigkeit“<sup>192</sup> des Regimes und von der akuten Bedrohung für Künstler gewusst habe, die sich nicht »gleichschalten« ließen.<sup>193</sup> Breker, der am meisten von der Ausschaltung der Avantgarde profitiert hatte, war im Ringen um Glaubwürdigkeit und Anerkennung seiner propagierten Unschuld geradezu gezwungen, seine Verstrickung in die Machenschaften des Dritten Reiches zu bagatellisieren und derartige Belege seines opportunistischen Verhaltens zu entkräften. Zeugnis dieser absurden Form des Selbstschutzes ist auch seine stets kritische Einstellung gegenüber Vergleichen mit Rodin. Zwar leugnete der Bildhauer nach 1945 nicht, unter dessen Einfluss gestanden zu haben, doch versuchte er diesen auf die Technik des Modellierens zu reduzieren.<sup>194</sup> Hiermit verriet Breker nicht, dass er die NS-Auffassung teilte, Künstler wie Rodin seien »Formzerstörer«<sup>195</sup>, sondern dies geschah allein in der Absicht, den Stilbruch in seinem Œuvre und damit die eigene bedingungslose Anpassungsbereitschaft und Aufgabe früherer künstlerischer Ideale zu relativieren.

Der eigentliche Vorwurf an Breker nach 1945 muss daher lauten, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln versucht zu haben, sich vor der Verantwortung für sein Handeln in der Zeit des Nationalsozialismus davon zu stehlen. Ohne ein Eingeständnis eigener

---

<sup>190</sup> Breker, Presseerklärung vom 26. Mai 1981, zitiert nach Poley, 1991, Anmerkung 4. Vgl. Breker, 1972, S. 12

<sup>191</sup> Breker, 1972, S. 244ff.; vgl. Egret, 1996, S. 21

<sup>192</sup> Zitat Breker aus seiner Presseerklärung vom 26. Mai 1981, zitiert nach Poley, 1991, Anmerkung 4

<sup>193</sup> Poley, 1991, Anmerkung 4

<sup>194</sup> Breker, zitiert nach Probst, Breker 1978, S. 22. Interessanterweise hatte man durch Sprachanweisungen schon 1940 versucht, den französischen Einfluss in Brekers frühen Arbeiten herunterzuspielen: So betonte z.B. der Zeitschriften-Dienst [ZD], dass zwar nicht von den biographischen Daten des Bildhauers abgewichen werden sollte, aber dennoch seien Formulierungen, die die Vorbildfunktion Rodins betonten, „fehl am Platze“, denn sie ließen vergessen, „daß Frankreich nach wie vor unser Feind ist, wenn es auch die Waffen gestreckt“ habe; Sprachanweisung des ZD vom 11. Oktober 1940; zitiert nach Thomae, 1978, S. 124

<sup>195</sup> Zur NS-Auffassung von »Formzerstörern«/»Formaufwühlern« und »Formfestigern« siehe Petsch, 1987, S. 36; vgl. Binding, Kolbe 1933, S. 18

Fehler, geschweige denn eines Gefühls von Reue, beschwor er seine Ahnungslosigkeit und Unschuld – paradoxerweise Weise mit nahezu gleicher Vehemenz wie zuvor die enge Beziehung seiner Heroen zu den Ideen der NS-Weltanschauung gepriesen wurde.<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> Rittich, Breker 1943, S. 236

### 2.2.2. Appell und Mahnung: Georg Kolbe und die Denkmale zu Ehren der Gefallenen des Ersten Weltkrieges

Georg Kolbe zählt zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Sich auf die Darstellung des Menschen, in Akt und Portrait, konzentrierend, trug er zu Beginn des Jahrhunderts entscheidend zur Überwindung der damaligen Vormachtstellung des eklektischen Historismus in Deutschland bei.<sup>2</sup> Den mittlerweile erstarrten, akademischen Anforderungen der wilhelminischen Ära und ihrer Vorliebe für mythologische, allegorische und genrehafte Überhöhungen setzte er eine Natürlichkeit in der Bewegung und geistige Verinnerlichung im Ausdruck entgegen. Als Inbegriff und Höhepunkt seines künstlerischen Strebens gilt seine berühmte, beinahe lebensgroße Aktfigur »Tänzerin«<sup>3</sup> von 1912, die einen nackten Körper in, zuvor in der Plastik kaum bekannter, gelöster, „freier Entfaltung“ zeigt.<sup>4</sup> Als sein bekanntestes Werk markiert sie den Beginn einer außergewöhnlichen Karriere.

Mit diesen künstlerischen Leistungen kaum vereinbar, erweist sich sein Ansehen und Einfluss als Bildhauer in der Zeit des Nationalsozialismus. Kolbe galt als einer der „Propheten neuen deutschen Menschentums“, dem man „die Rettung der starken deutschen Form über eine Zeit des Verfalls“ hinaus zu verdanken habe.<sup>5</sup> Auszeichnungen und Vergünstigungen lassen keinen Zweifel daran, dass er im Dritten Reich zu den angesehensten Künstlern gezählt wurde und von dieser Einschätzung profitierte.

Dieser scheinbare Widerspruch seines Wandels von einem ehemaligen Avantgardisten zu einem NS-Staatskünstler spiegelt sich bis heute in der Beurteilung Kolbes, der sich aufgrund seines Todes 1947 nur sehr begrenzt den zahlreichen Fragen zu Person und Werk stellen musste. Die schon recht früh von der kunsthistorischen Forschung bemerkten Veränderungen in seinem Œuvre um 1933 werden entsprechend kontrovers diskutiert: Neben der Überzeugung der Vereinnahmung des Bildhauers durch den NS-Staat<sup>6</sup>, der Bezeichnung als Mitläufer<sup>7</sup> bzw. eines sich aktiv an die neuen Anforderungen

---

<sup>1</sup> U.a. Thomas, 2000, S. 218; Berger, 1997, S. 7 bzw. dies., 1985, S. 3525; Vester, 1985, S. 117

<sup>2</sup> Berger, 1997, S. 24

<sup>3</sup> Bronze, Höhe 154 cm, Nationalgalerie Berlin (erworben 1912 für die damals erstaunliche Summe von 12.000 Mark); Berger, 1994, S. 44, Abb. 1/S. 10

<sup>4</sup> Zitat Berger, 1994, S. 45. Kolbe, fasziniert vom Tanz, der neben der Musik seine entscheidende Inspirationsquelle, insbesondere zu Beginn seiner Karriere, war, widmete sich des öfteren diesem Motiv, das zudem den damaligen Zeitgeist widerspiegelt, als Ausdruckstänzer, wie Gret Palucca und Mary Wigman, aber auch der russische Ballettstar Nijinsky internationale Erfolge feierten und ein großes Publikum begeisterten. Zum Tanz als Inspirationsquelle siehe insbesondere den jüngst veröffentlichten Ausstellungskatalog von Ursel Berger: Der schreitende, springende, wirbelnde Mensch. Georg Kolbe und der Tanz. Berlin 2003

<sup>5</sup> Zitate Tank, 1942, S. 24 bzw. 49

<sup>6</sup> Petsch, 1987, S. 36, sprach beispielsweise vom Vorbildcharakter Kolbes, der sich weder formal noch thematisch anpassen musste. Vgl. Bussmann, 1974, o.S.

<sup>7</sup> Z.B. Stockfisch, 1982, S. 396 bzw. 1984, S. 157f.; Skulptur und Macht, 1983, S. 9 (Vorwort) bzw. Deicher/Luckow/ Schulz, 1983, S. 138; Wolbert, 1982, S. 14; Hartog, 1992, S. 87f.

anpassenden Künstlers<sup>8</sup> reicht die Beurteilung bis hin zu der Ansicht, Kolbe habe seinen bereits vor 1930 gefundenen Stil kontinuierlich weiterentwickelt, der sich in Kongruenz zu den neuen NS-Idealen ausformte.<sup>9</sup> Diesen kritischen Erklärungsversuchen, denen gemein ist, dass sie den unbestrittenen Wandel Kolbes als Reaktion auf die neu proklamierten NS-Kunstanforderungen begreifen, steht die kolbefreundliche Ansicht derjenigen Kunsthistoriker gegenüber, die sich verstärkt monographisch mit dem bildhauerischen Nachlass des Künstlers auseinander setzen. Insbesondere Ursel Berger, Leiterin des Berliner Kolbe-Museums, datiert die Veränderungen in das Jahr 1927 zurück und führt als Begründung den frühen Tod seiner Frau an, der sich nachhaltig in seinem künstlerischen Œuvre manifestiert hätte.<sup>10</sup> Ihrer Meinung nach, habe Kolbe keineswegs zu den favorisierten Künstlern des Dritten Reiches gehört, stand dem Nationalsozialismus ablehnend gegenüber und eignete sich als „stolzer, selbstbewusster Künstler“<sup>11</sup> weder zum Mitläufer noch zum Opportunisten.<sup>12</sup> Der kolbekritischen Forschung wird der Vorwurf gemacht, freien Arbeiten aus der Zeit vor 1933 NS-Auftragsarbeiten gegenüberzustellen, welches für unseriös bzw. unzulässig erachtet wird.<sup>13</sup>

Die nachfolgende werkimmanente Analyse, die sich als Beitrag zur Ursachenforschung von Kolbes stilistischem Wandel versteht, berücksichtigt diesen Einwand und vergleicht daher Auftragsarbeiten aus der Zeit vor und nach 1933. Unter Berücksichtigung von Bildwerken anderer renommierter Bildhauer seiner Zeit, gilt es, die Kontinuitäten und Widersprüche, die Leben und Werk Georg Kolbes kennzeichnen, zu erklären und die im Raum stehende Frage nach dessen stilistischer Annäherung an die nationalsozialistischen Kunstideale eindeutig zu beantworten. Dass sich Kolbe dabei von der NS-Bildhauerschaft als der künstlerisch bedeutendste unter ihnen heraushob und sich, im Gegensatz zu Breker, nie ganz von seinen Idealen löste bzw. seine Kunst zu keiner Zeit auf die reine Bedürfnisbefriedigung der Mächtigen reduzierte, steht dabei außer Frage. Doch sprechen Details seines anschließend in gebotener Kürze skizzierten Lebenslaufes für eine Anpassung, durch die er seine zu Beginn des Nationalsozialismus kritische Stellung zu seinen Gunsten zu verändern gedachte.

---

<sup>8</sup> Z.B. Hofmann, 1958, S. 73; Damus, 1978, S. 108; Olbrich, 1990, S. 145; Poley, 1991, S. 96

<sup>9</sup> Wenk, Pygmalion 1989, S. 37f.

<sup>10</sup> Berger, 1997, S. 31 bzw. dies., 1994, S. 89/117f. bzw. dies., Verdienter Altmeister 1990, S. 134f.

<sup>11</sup> Zitat Berger Verdienter Altmeister 1990, S. 134. Jansen, 2002, S. 31, der seine Begegnung mit Kolbe und dessen Kunst aus der Erinnerung beschrieb, nannte ihn dagegen einen „zutiefst moralische(n), immer auch etwas ängstliche(n) Zeitgenossen“.

<sup>12</sup> Berger, 1994, S. 121 bzw. dies., Verdienter Altmeister 1990, S. 134f.; Gabler, Kolbe 1997, S. 87ff.

<sup>13</sup> Hartog, 2001, S. 35

## Georg Kolbe –

### Ein geschätzter Bildhauer vor, während und nach dem Nationalsozialismus

Der 1877 im sächsischen Waldheim geborene Georg Kolbe<sup>14</sup> fand über Umwege zur Bildhauerei: Nach kurzem Studium der Dekorationsmalerei an der Kunstgewerbeschule in Dresden übersiedelte er im Frühjahr 1895 nach München, wo er anfangs eine private Malschule besuchte und seit Oktober 1895 an der Münchner Kunstakademie bei Gabriel von Hackl und Otto Seitz studierte. Im Herbst 1897 wechselte er für ein halbes Jahr nach Paris an die Académie Julian und lernte vor Ort die Werke des Bildhauers Auguste Rodin kennen. Erste plastische Arbeiten entstanden allerdings erst unter Anleitung Louis Tuaillons<sup>15</sup>, dem Kolbe in Rom begegnete, wo er zwischen November 1898 bis Juli 1901 lebte. Seit 1904, nachdem sich der Künstler endgültig in Berlin niedergelassen hatte, widmete er sich ausschließlich der Plastik, wobei die zeitlose, gültige Darstellung des Menschen in Akt und Portrait seine Kunst bestimmte.<sup>16</sup> Anerkennung und erste Auszeichnungen<sup>17</sup> blieben nicht aus, doch sicherten bis zu seinem großen Erfolg mit seiner »Tänzerin« 1912 vor allem Bekannte und Freunde den finanziellen Unterhalt des mittlerweile verheirateten Familienvaters.<sup>18</sup>

In der Folge erhielt Kolbe zahlreiche Aufträge, darunter insbesondere Bildnisbüsten prominenter Persönlichkeiten<sup>19</sup> und Denkmäler<sup>20</sup>, die ihn fortan, auch während des Ersten Weltkrieges, materiell absicherten und sogar vor Militäreinsätzen verschonten.<sup>21</sup> Seine zu dieser Zeit bereits etablierte Stellung als Bildhauer belegen ferner der ihm noch während des Krieges vom königlichen preußischen Kulturministerium verliehene Titel des Professors, die kurz danach erfolgte Ernennung zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, seine Stellung als Vorsitzender der Freien Sezession, als der damals bedeutendsten Künstlervereinigung Berlins, sowie der im Sommer 1919 erfolgte Ruf an die Dresdner Kunstakademie, den er jedoch ablehnte. Unbestritten gehörte Kolbe nach dem

---

<sup>14</sup> Die Darlegung des Lebenslaufes von Georg Kolbe folgt den Ausführungen Ursel Bergers, Georg Kolbe - Leben und Werk. Berlin 1994, S. 11ff./175ff.. Nur Ergänzungen und darüber hinaus gehende Erkenntnisse werden nachfolgend explizit hervorgehoben.

<sup>15</sup> Zur Person und Kunst Tuaillons siehe u.a. Gerd Ulferts: Louis Tuaillon. In: Bloch/Einholz/von Simson (Hg.): Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Berlin 1990, S. 323-331

<sup>16</sup> Gorka-Reimus, 1997, S. 21

<sup>17</sup> 1904 stellte Kolbe erstmals bei Berlins bedeutendstem Galeristen der Zeit, Paul Cassirer, aus, der ihn Zeit seines Lebens vertrat; 1905 erhielt er den Villa Romana-Preis, brach den damit verbundenen, einjährigen Aufenthalt in Florenz aber nach fünf Monaten, vermutlich aus finanziellen Gründen, ab; Berger, 1994, S. 33

<sup>18</sup> Heirat mit Benjamine van der Meer de Walcheren am 13. Februar 1902; im November 1902 Geburt der Tochter Leonore; Berger, 1994, S. 24f./29/42

<sup>19</sup> U.a. Portraits der Familie des Fürstenpaares Karl Max und Mechthilde Lichnowsky, Generaloberst Karl von Einem, Harry Graf Kessler; Berger, 1994, S. 232ff.

<sup>20</sup> U.a. Heine-Denkmal für Frankfurt/Main 1912/13; Gefallenendenkmal für Wuppertal 1915/16, Eppeghem/Belgien 1916, Tarabya/Istanbul 1917; auf letztere soll nachfolgend näher eingegangen werden; Berger, 1994, S. 45/177

<sup>21</sup> Kolbe, der sich Ende September 1914 freiwillig zum Militär gemeldet haben soll, ließ sich zum Flieger in einer privaten Fliegerschule bei Berlin ausbilden; schließlich erreichte der Diplomat Richard v. Kühlmann Kolbes Versetzung nach Istanbul, nachdem dieser selbst Botschafter der Türkei geworden war; Kolbe sollte dort für ihn als Künstler tätig werden; Berger, 1994, S. 53f.



Krieg zu den anerkanntesten deutschen Bildhauern, der die verkrusteten Strukturen der wilhelminischen Ära künstlerisch aufzubrechen in der Lage war.

In diesen Zeitraum fällt auch seine Begegnung mit dem expressionistischen Maler Karl Schmidt-Rottluff. Mit ihm verband Kolbe seither eine enge Freundschaft, der überdies sein Werk zu Beginn der 1920er Jahre stark beeinflusste. Als Höhepunkt dieser bis ungefähr 1924 andauernden Phase gilt die weibliche Aktfigur »Assunta«<sup>22</sup> von 1921. Doch stand die Idee des Expressionismus von der Ausdruckssteigerung durch Deformation von Farbe und Form letztlich im zu starken Gegensatz zu Kolbes, auf Wahrung der menschlichen Proportionen und natürlichen Ausdrucks basierenden Kunstauffassung. Ob ihn die heftige Kritik<sup>23</sup> auf diese stilistische Annäherung oder die allgemeine politische Entspannung in Folge der wirtschaftlichen Stabilisierung, durch die auch die Neue Sachlichkeit endgültig den Expressionismus verdrängte, schließlich zur Abkehr von seinen stark stilisierten Formen bewogen haben, ist Spekulation. Tatsächlich verloren seine Figuren aber um 1925 an Eckigkeit, die Proportionen wurden wieder natürlicher, die Materialoberfläche wieder lockerer und lebendiger. Allerdings kehrte Kolbe nicht ganz zu seiner vor 1920 gepflegten Formensprache zurück und schuf statt der zuvor verinnerlichten, mädchenhaft-unschuldigen Figuren nun vermehrt ernsthafte, gedankenversunkene Akte von zeitgemäß sportlicher Gestalt.<sup>24</sup>

Ebenfalls nicht unumstritten auch Kolbes »Ebert-Büste«<sup>25</sup>, die 1925 im Auftrag des Reichstagspräsidenten Paul Löbe entstand. Diesmal stieß die aufgelockerte, skizzenhafte Darstellungsweise der Büste des kurz zuvor verstorbenen, sozialdemokratischen Reichspräsidenten Friedrich Ebert auf vehemente Ablehnung. Vor allem sein Bildhauerkollege Hugo Lederer<sup>26</sup>, der unaufgefordert ein Gutachten über die Qualität dieser Büste erstellte, nannte sie oberflächlich, gar „beleidigend“.<sup>27</sup> Doch weniger der Ausgang dieser Debatte<sup>28</sup> als vielmehr die Tatsache, dass Museumsdirektoren und Studenten öffentlich für Kolbe Partei ergriffen und von der Freiheit der Kunst sprachen, ist interessant.<sup>29</sup> Denn sie steigerten mit ihrem Engagement - parallel zu den Medien, die sich auf diesen Eklat stürzten - Kolbes Bekanntheitsgrad noch einmal außerordentlich.

---

<sup>22</sup> Bronze, Höhe 196 cm (Inv.Nr. P 13/GKM); Berger, 1994, Kat. 38/S. 245ff.

<sup>23</sup> Siehe hierzu speziell Arie Hartog: Äußere Anmut oder innere Schönheit? Der erfolgreichste deutsche Bildhauer und seine Kritiker 1920-1934. In: Berger, 1997, S. 78 – 86. Hartog führte u.a. Kolbes Ablehnung durch Will Grohmann und Paul Westheim an; positiv äußerte sich dagegen Wilhelm R. Valentiner: Georg Kolbe - Plastik und Zeichnung. München 1922

<sup>24</sup> Berger, 1994, S. 82ff. bzw. dies., 1997, S. 29f.

<sup>25</sup> Portrait Friedrich Ebert, 50 cm (Gipsmodell GKM); Berger, 1994, Abb. 36/S. 79

<sup>26</sup> Zur Kunst und Person Lederers siehe u.a. Ilonka Jochum-Bohrmann: Hugo Lederer. In: Bloch/Einholz/von Simson (Hg.): Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Berlin 1990, S. 167-172

<sup>27</sup> Lederer, zitiert nach Berger, 1994, S. 77

<sup>28</sup> Die Büste wurde niemals an ihrem ursprünglich vorgesehenen Ort, im Reichstag, aufgestellt, sondern fand über den Umweg des Kronprinzenpalais schließlich ihren Platz im Preußischen Landtag, nachdem sie von der SPD-Fraktion erworben wurde; Berger, 1994, S. 78f.

<sup>29</sup> Siehe hierzu v. Tiesenhausen, 1987, Nr. 76/S. 101f.

So gilt das Jahr 1927 künstlerisch als das erfolgreichste Jahr des Bildhauers, das ihn allerdings zugleich, bedingt durch den Selbstmord seiner Frau, in eine schwere Schaffenskrisis stürzte<sup>30</sup>: Seine Figuren verloren fortan an Kraft und Ausdruck, abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie dem 1927 entstandenen Akt »Der Einsame«.<sup>31</sup> Sich immer stärker von seinen ehemals sein Œuvre bestimmenden Inspirationsquellen Tanz und Musik abwendend<sup>32</sup>, verlor er sich auf der Suche nach einem neuen Lebenssinn in der Rezeption Friedrich Nietzsches und dessen Ideal vom »Übermenschen«.<sup>33</sup> An die Stelle bewegter, lebendiger Körper traten geschlossene, ruhende Symbolfiguren, wie z.B. die männlichen Akte »Dionysos«<sup>34</sup> (1931) und »Zarathustras Erhebung«<sup>35</sup> (1932). In diesem Zusammenhang stehen auch zwei Großprojekte, die ihn bis zu seinem Tod 1947 beschäftigten: das Denkmal zu Ehren des Komponisten Ludwig van Beethoven<sup>36</sup> und der so genannte »Ring der Statuen«<sup>37</sup>, eine kreisförmig angeordnete Skulpturengruppe aus sieben weiblichen und männlichen Akten. Auffällig dabei, dass seine weiblichen Akte die frühere Unbekümmertheit nun vollends vermissen lassen und sogar zu Beginn der 1930er Jahre mit ihren üppigen, unförmigen Körpern geradezu plump wirken.<sup>38</sup>

Kolbes Position als populärster deutscher Bildhauer geriet dadurch jedoch nur bedingt ins Schwanken: In Ausstellungen waren überwiegend ältere Plastiken von ihm zu sehen, die seinen Ruf nicht gefährdeten und darüber hinweg täuschten, dass sich die gegen Ende der 1920er Jahre noch als sehr gut zu bezeichnende Auftragslage des Künstlers enorm verschlechtert hatte, zum einen da kaum mehr Interesse an seinen aktuellen Figuren bestand, zum anderen bedingt durch die generell zurückgehende Kaufkraft in Folge der Weltwirtschaftskrise.

Als schließlich 1933 die Nationalsozialisten die Macht übernahmen, geriet Kolbe alsbald in Bedrängnis. Sein Frankfurter »Heine-Denkmal«<sup>39</sup> von 1912/13 wurde vom Sockel gerissen, sein von der Stadt Düsseldorf 1931 in Auftrag gegebenes »Heine-Denkmal«<sup>40</sup> gar nicht erst aufgestellt sowie sein 1930 in Berlin-Wedding eingeweihter »Rathe-

<sup>30</sup> Berger, 1994, S. 88f. bzw. dies., 1997, S. 30f.

<sup>31</sup> Bronze, Höhe 198 cm (Inv. Nr. P 55/GKM); Berger, 1994, Kat. 108/S. 307f.

<sup>32</sup> Berger, Tanz 2003, S. 19/87ff., sprach stattdessen von einem erheblichen Einfluss des amerikanischen Tänzers Ted Shawn und seines ‚heroischen Tanzstils‘ auf Kolbes Spätwerk.

<sup>33</sup> Berger, 1994, S. 113; Stockfisch, 1984, S. 117ff.

<sup>34</sup> Bronze, Höhe 260 cm (Inv. Nr. P 171/GKM); Berger, 1994, Kat. 137/S. 330f.

<sup>35</sup> Bronze, Höhe 260 cm (Inv. Nr. P 106/GKM); Berger, 1994, Kat. 144/S. 337f.

<sup>36</sup> Berger, 1994, S. 100ff., siehe auch speziell Alfred Wolters: Georg Kolbes Beethovendenkmal. Frankfurt/Main 1951

<sup>37</sup> aufgestellt 1954 Rothschildpark, Frankfurt/Main; Berger, 1994, S. 116f., Abb. 56/S. 117

<sup>38</sup> Berger, 1994, S. 109, sprach von einem ‚Orientierungsverlust‘ Kolbes um 1930: den konträren Figuren sei nur gemein, dass ihnen der „lyrisch-melancholische Zauber“ fehle.

<sup>39</sup> Bronze, lebensgroß; Berger, 1994, Abb. 19/S. 47

<sup>40</sup> Die Aufstellung wurde nach 1933 verhindert, schließlich 1949 im Ehrenhof ohne Hinweis auf Heine verwirklicht; Berger, 1997, Abb. S. 90

nau-Brunnen«<sup>41</sup> demontiert.<sup>42</sup> Richteten sich diese Anfeindungen vor allem gegen die Ehrung eines Juden - Heine - bzw. eines demokratischen Politikers<sup>43</sup>, so wurde Kolbe schließlich direkt angegriffen: Zum einen war er einigen Nationalsozialisten als angesehener Künstler der Weimarer Republik und Mitglied moderner Künstlerverbände suspekt, weshalb sie ihn, nicht zuletzt durch seine kurzzeitige Mitgliedschaft im »Arbeitsrat für Kunst«<sup>44</sup>, als Anhänger des Kommunismus bezichtigten. Zum anderen machte er sich durch sein offenes Eintreten gegen Rosenbergs aggressive Kulturpolitik verdächtig<sup>45</sup>, die er selbst zu spüren bekam: Man feindete ihn wegen seiner expressionistisch-abstrakten Periode an und selbst noch 1937 wurde eine seiner Figuren, der »Stürzende« (1924)<sup>46</sup>, als »entartet« beschlagnahmt.<sup>47</sup>

Vor diesem Hintergrund überraschen der positive Tenor über Adolf Hitler in einem, von Kolbe verfassten Artikel in der »Deutschen Studentenzeitung« vom Mai 1934 und seine Unterschrift im August 1934 unter den »Aufruf der Kulturschaffenden« als einer „Art Treuebekenntnis zu Hitler“<sup>48</sup> – zumal Berger von Kolbe als einem „Linksliberalen mit Sympathie für die Sowjetunion“ sprach.<sup>49</sup> Auch irritieren die frühen Konfrontationen angesichts seiner späteren Wertschätzung als „gesunder, bedeutender Künstler“<sup>50</sup>, scheinen im Widerspruch zu seinen Auszeichnungen und Vergünstigungen im Dritten Reich zu stehen: Kolbe war mit insgesamt 11 Werken auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« vertreten<sup>51</sup>, wurde u.a. 1936 als erster bildender Künstler von der Stadt Frankfurt/Main mit dem Goethe-Preis<sup>52</sup> und 1942 vom NS-Staat mit der Goethe-Medaille<sup>53</sup> ausgezeichnet. Im Krieg galt er als »unersetzlicher Künstler«.<sup>54</sup> Öffentliche Aufträge, wie z.B. das »Ehrenmal Stralsund«<sup>55</sup> 1934/35, Großbronzen für das Berliner Olympiagelände<sup>56</sup>, den Deutschen Pavillon der Pariser Weltausstellung<sup>57</sup> sowie für das

<sup>41</sup> »Walther Rathenau-Brunnen« von 1928-30, Bronze, ca. 400 cm, Berlin, Volkspark Rehberge (1934 entfernt, 1987 rekonstruiert), Berger, 1994, Abb. 49/S. 104

<sup>42</sup> Berger, 1997, S. 67; vgl. Gabler, Kolbe 1997, S. 89ff.

<sup>43</sup> So äußerte sich auch Kolbe in seinen persönlichen Aufzeichnungen vom 28. April 1933; v. Tiesenhausen, 1987, Nr. 149/S. 133

<sup>44</sup> Gegründet 1919 als Zusammenschluss einzelner regionaler Künstlergruppen, der insgesamt von ca. 115 Malern, Bildhauern, Architekten, Kunsthistorikern, Kritikern, etc., darunter z.B. César Klein, Walter Gropius, Emil Nolde, Rudolf Belling, Carl Georg Heise, Paul Cassirer, unterstützt wurde; Myers, 1957, S. 217

<sup>45</sup> Berger, 1994, S. 121f./131, verweist insbesondere auf sein Eintreten für das Bauhaus, das schon vor 1933 aus Dessau vertrieben wurde.

<sup>46</sup> Auf diese Figur soll nachfolgend noch näher eingegangen werden.

<sup>47</sup> Berger, 1994, S. 121ff.; Gabler, 1997, S. 87ff.

<sup>48</sup> Zitat Berger, 1994, S. 131; vgl. Gabler, 1997, S. 89

<sup>49</sup> Noch im Herbst 1932 habe Kolbe, so Berger, Tanz 2003, S. 79f. weiter, eine mehrwöchige Reise nach Russland unternommen.

<sup>50</sup> Zitat Willrich, 1937, S. 172

<sup>51</sup> Siehe GDK-Kataloge, München 1937 bis 1943 bzw. Thomae, 1978, S. 406f.

<sup>52</sup> Berger, 1994, S. 132

<sup>53</sup> Thomae, 1978, S. 192/231/286

<sup>54</sup> Bundesarchiv Berlin R 56I/33, Bl. 2, zitiert nach Gabler, 2002, S. 84/Anmerkung 30; Thomae, 1978, S. 117

<sup>55</sup> Zu dieser überlebensgroßen Bronze siehe die nachfolgende Analyse.

<sup>56</sup> »Zehnkampfmännchen«, 1933, Bronze, Höhe 250 cm; Pinder, 1937, Abb. 44/45 und »Ruhender Athlet«, 1935, Bronze, Höhe 120 x Breite 235 cm; Pinder, 1937, Abb. 61/62

Reichsluftfahrtministerium<sup>58</sup> und nicht zuletzt sein in Spanien angefertigtes Portrait des spanischen Generals Franco<sup>59</sup> (1938) als wichtigem NS-Verbündeten, sicherten ihn finanziell ab.<sup>60</sup>

Nach 1945 bis zu seinem Tod im November 1947 entstanden aufgrund seines fortgeschrittenen Krankheitsstadiums nur noch sehr wenige Arbeiten, die zudem viele Fragen aufwerfen: Als erste Plastik - eines seiner bekanntesten Werke - schuf Kolbe einen sitzenden, nach vorn gebeugten Mann, mit dem bemerkenswerten Titel »Der Befreite«<sup>61</sup>. Für Berger steht diese Figur im Widerspruch zu ihrem Titel: Kolbe stellte keinen, über das Ende des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges jubelnden männlichen Akt dar, wie der Titel vermuten ließe, sondern einen, „vor Scham und Verzweiflung“ sein Gesicht mit den Händen bedeckenden, gebrochenen Mann.<sup>62</sup> Doch handelt es sich bei diesem (Selbst-)Bildnis tatsächlich um eine Darstellung des Zusammenbruch einer idealistischen Fassade, die Kolbe während des Dritten Reiches aufrecht erhalten habe, wie es Berger sieht, oder ist diese Figur nicht doch Ausdruck später Reue<sup>63</sup> – von geradezu verschwindend kleinem Format?

### **Stilmerkmale seiner nach 1933 entstandenen Denkmalsplastik**

Im Mittelpunkt der stilistischen Analyse steht Georg Kolbes Denkmalsplastik, speziell das Gefallenendenkmal, dem sich Kolbe seit Ausbruch des Ersten Weltkrieges immer wieder in Form von Einzelfiguren oder Figurengruppen durch an ihn herangetragene Aufträge zuwandte. Da es sich bei den ausgewählten Werken um eine Art Sonderform der männlichen Aktplastik handelt, können bei der Überprüfung ihrer Systemkonformität in gewissem Umfang die gleichen Kriterien wie bei der Stiluntersuchung Brekers zugrunde gelegt werden: Es gilt zu klären, ob Kolbes Denkmalsfiguren nach 1933 sowohl formal als auch intentional dem heroischen männlichen NS-Idealbild entsprachen, indem sie die für dieses Sujet so charakteristischen Tugenden, wie Stärke, Gehorsam, unerschütterlicher

---

<sup>57</sup> »Verkündung«, 1937, Bronze, Höhe 160 cm; Pinder, 1937, Abb. 67; Berger, 1994, Kat. 153/S.345ff.

<sup>58</sup> U.a. »Laufender Mann«, 1937, Bronze, Höhe 220 cm; vgl. Berger, 1994, Kat. 169/S.360ff.; »Stehender Jüngling«, 1938, Bronze; vgl. Berger, 1994, Kat. 172/S.365

<sup>59</sup> Bronze, Höhe 31 cm (Inv.Nr. P 129/GKM), ca. 24 Güsse 1938-40; Berger, 1994, Kat. 174/S. 367f.. Auch nach 1945 verliert Kolbes Franco-Portrait nicht an Brisanz: Karl Hofer, Maler und Direktor der Hochschule der bildenden Künste Berlin, bittet ihn im Vorfeld der ihm angebotenen Professur um eine Stellungnahme, zumal dessen Artikel in der »Deutschen Studentenzeitschrift« von 1934, ein „unglückliches Schriftstück“, aufgetaucht sei, dass ihn daran zweifeln ließe, dass Kolbe „innerlich dieser furchtbaren Gesellschaft fern gestanden“ habe; v. Tiesenhausen, 1987, Nr. 270ff./S. 183ff.

<sup>60</sup> Gabler, 2002, S.82/Anmerkung 20, sprach von einem Einkommen des Künstlers in einem positiv verlaufenen Jahr wie 1936 von 37.000 RM, das zweifellos Brekers Honorar bei weitem unterschritt, jedoch weit über dem von Fritz Klimsch (6.600 RM) lag.

<sup>61</sup> Bronze, Höhe 34 cm (Inv.Nr. P 108/GKM); Berger, 1994, Kat. 190/S. 382ff.

<sup>62</sup> Zitat Berger, 1994, S. 147

<sup>63</sup> Interessant ist, dass Jansen, 2002, S. 31, tatsächlich von einem zweiten Titel ‚Reue‘ bei Kolbes Figur »Befreiter« sprach.

Wille oder Kampfbereitschaft, etc., verkörpert? Und im Speziellen stellt sich die Frage: Beugte Kolbe sich in seiner Denkmalsplastik den NS-Wünschen nach kriegsverherrlichenden Darstellungen und bediente die NS-Forderung nach mystifizierenden Bildern des Todes, nach heldenhaften Opferbildern im propagierten »Kampf ums Dasein«?<sup>64</sup>

Die bekannteste und repräsentativste Arbeit von Kolbe aus der NS-Zeit ist das 1934/35 im Auftrag des Stralsunder Kreiskriegerverbandes entstandene »Ehrenmal Stralsund« [Abb. 14] im Gedenken an die Gefallenen des Ersten Weltkrieges.<sup>65</sup> Die heute nur noch in beschädigtem Zustand erhaltene 250 cm hohe Bronzegruppe zeigt zwei stehende, muskulöse Männerakte, wobei der Größere, Ältere der beiden, dem leicht seitlich vor ihm stehenden Jüngeren ein Schwert überreicht. Ihre frontale Ausrichtung auf den Betrachter, ihre statuarische Strenge, ihr imponierender Körperbau sowie ihre finsternen Gesichtsausdrücke strahlen Entschlossenheit, Kraft und Einvernehmen aus, zumal sie beide das Schwert, das vertikal zu Boden geführt wird, tatkräftig mit ihrer jeweils rechten Hand am Schaft umfassen. Mimik, Gestik sowie das Attribut des Schwertes als etabliertes Symbol des Kampfes lassen keinen Zweifel an ihrer bedingungslosen Einsatzbereitschaft zum Kampf und ihrem unerschütterlichen Willen zum Sieg. Auf dem Sockel des am 24. November (Totensonntag) 1935<sup>66</sup> enthüllten Denkmals ist die Inschrift »1914 -18 / Ihr seid nicht umsonst gestorben« zu lesen.<sup>67</sup>

Die NS-Kunstberichterstattung interpretierte diese Bronze mit charakteristischem Pathos: Die Geste der festen Umklammerung des Schwertes symbolisiere Entschlusskraft und Wehrhaftigkeit<sup>68</sup>; das Männermotiv versinnbildliche die einheitliche „Front“, die durch die Generationen reiche<sup>69</sup> und die „Not des ganzen Volkes“ zum Ausdruck bringe.<sup>70</sup> Neben der Bereitschaft zum Kampf verkörpere diese Darstellung die zum Opfer, wobei letztere als Erinnerung und Dank an die gefallenen Soldaten verstanden werden müsse.<sup>71</sup> Kolbes Gestaltung als Akt wurde darüber hinaus als zeitlich beständige Ausweitung des Motivs gelobt.<sup>72</sup>

NS-Interpretation sowie Kolbes Darstellungsweise zweier kampfbereiter Heroen lassen dabei beinahe vergessen, dass es sich um ein ‚Ehrenmal‘ für die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkrieges handelt. Anstatt ihrer im Stillen zu gedenken, sie zu ehren, wird die jüngere Generation aufgefordert, mit gleicher Entschlossenheit und Ge-

---

<sup>64</sup> Weinland, 1989, S. 108f.

<sup>65</sup> Abbildung u.a. bei Pinder, 1937, S. 54f.; Berger, 1994, Abb. 60/S. 130

<sup>66</sup> Stockfisch, 1984, S. 172

<sup>67</sup> Pollack/Nicolai, 1983, S. 64

<sup>68</sup> Hellwag, 1936, S. 202

<sup>69</sup> Zitat Klau, 1939, S. 40

<sup>70</sup> Zitat Pinder, 1937, S. 12

<sup>71</sup> Rittich, Kolbe Geburtstag 1942, S. 40

<sup>72</sup> Rittich, Kolbe Geburtstag 1942, S. 40

waltbereitschaft sowie der Erkenntnis der propagierten Notwendigkeit eines bewaffneten Kampfes, wie sie der strenge Ausdruck und die aufrechte, selbstbewusste Haltung signalisieren, wehrhaft der »Volksgemeinschaft« zu dienen. Die Betonung des Stralsunder »Ehrenmals« liegt nicht auf Erinnerung und Ehrung der Toten, sondern vielmehr auf Mobilmachung der Lebenden.<sup>73</sup> Der Tod als tragisches, aber potenziell drohendes Schicksal bei militärischen Auseinandersetzungen wird verschwiegen. Der Bezug zu den Kriegsopferten selbst wird nur durch die Inschrift bzw. die NS-Kunstberichterstattung hergestellt, die sie posthum zu Kriegshelden stilisierten und dem zukunftstragenden Revanchegedanken unterordneten.

Rein ikonographisch betrachtet, entsprach Kolbes heroisches Denkmal für Stralsund in seiner zeitlos-nackten Figürlichkeit und Siegesgewissheit dabei durchaus dem damals gängigen Typus von Gefallenendenkmalen: So genannte Kriegerdenkmale, gewöhnlich in figürlicher Form, respektive als Stahlhelm tragende Männerakte, priesen seit jeher das heroische Kriegserlebnis oder das Vaterland.<sup>74</sup> Bevorzugt von Kriegervereine oder Veteranenverbänden in Auftrag gegeben, galt das Interesse in erster Linie der Darstellung soldatischer Tugenden, weniger dem Leid bringenden Tod als dem siegreichen Kampf.<sup>75</sup> Insbesondere die zahlreichen, zur wilhelminischen Kaiserzeit gefertigten Gefallenendenkmale als Reaktion auf den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 waren Demonstrationen von Macht und Stärke, die mit Stolz und Pathos an die siegreiche Vergangenheit erinnerten.<sup>76</sup> Mit dem zuvor unvorstellbaren Ausmaß an Toten in Folge des Ersten Weltkrieges rückten allerdings Leid und Trauer, die die Bevölkerung erschütterten, immer stärker in den Vordergrund, so dass dem Kriegerdenkmal der neue Typus des so genannten Ehrenmals gegenübergestellt wurde. Diese, zumeist im kirchlichen oder städtischen Auftrag entstandenen Darstellungen trauernder Soldaten oder, als Sonderform, das Pietà-Motiv<sup>77</sup>, erfüllten die Funktion, den Hinterbliebenen Trost zu spenden, zumal der verlorene Krieg das Gefühl der Sinnlosigkeit der zahlreichen Opfer noch verstärkt hatte.<sup>78</sup> Kann das Verhältnis des heroischen Kriegers in zeitloser Nacktheit zum Typus des teilnehmenden Ehrenmals zu Beginn der Weimarer Republik als ausgeglichen gelten, so verschob sich die Nachfrage jedoch gegen Ende der 1920er Jahre: Mit dem Gedanken an Restauration und Revanche, der sich unter national gesinnten Kreisen ausbreitete und

---

<sup>73</sup> So nicht zuletzt die gängige Interpretation der kolbekritischen Forschung, darunter Olbrich, 1990, S.145; Pollack/Nicolai, 1983, S. 64

<sup>74</sup> Weinland, 1989, S. 100

<sup>75</sup> Weinland, 1989, S. 96ff.; vgl. Wolbert, 1982, S. 203f.

<sup>76</sup> Weinland, 1989, S. 69

<sup>77</sup> Weinland, 1989, S. 90ff./103

<sup>78</sup> Weinland, 1989, S. 96f., 103, verwies auch auf die hohe Anzahl an architektonischen Lösungen, da die einzelne Figur angesichts der unzähligen Opfer unverhältnismäßig schien.

zunehmenden Nährboden in der Gesellschaft fand, dominierte schließlich im Dritten Reich das konservativere Kriegerdenkmal in Form von kampfbereiten Helden.<sup>79</sup>

Doch Kolbes »Ehrenmal Stralsund« stand nicht nur in der Tradition des verbreiteteren Kriegerdenkmals, sondern eröffnete der NS-Plastik im Allgemeinen neue Perspektiven. Schon die NS-Kunstberichterstattung betonte die zentrale Geste der Schwertübergabe eines Älteren an einen Jüngeren, eines erfahrenen an einen unerfahrenen, ihm aber gehorsam folgenden Kriegers.<sup>80</sup> Die in der Figurengruppe implizierte Generationenfolge lässt den Kampf als unabwendbares Schicksal erscheinen. Den „vermeintlichen Wert männerbündnerischer Kameradschaft“ preisend<sup>81</sup>, versinnbildlichte Kolbes hierarchische Paardarstellung demnach mehr als nur system-relevante männliche NS-Tugenden, wie Kraft, Tapferkeit und Kampfbereitschaft: Zu einer Zeit als die kriegsschürende NS-Propaganda noch längst nicht das Ausmaß vom Vorabend des Zweiten Weltkrieges erreicht hatte, schuf der Künstler, die Vorstellungen einer systemadäquaten Kunst der NS-Machthaber geradezu beflügelnd, ein Idealbild von einem heroischen NS-Doppelakt und einen Prototypen von einem NS-Kriegerdenkmal, das unter dem Deckmantel der Gefallenen-ehrung den Krieg ideologisch konform glorifizierte. Kampfbereite, körperlich gestählte Heroen, die vor Mut und Entschlossenheit strotzen, dienen ohne Rücksicht auf eigene Befindlichkeiten einem ‚hehren‘, übergeordneten Ziel. Die Inschrift verstärkt dabei diese Aussage, indem sie die Toten zu Märtyrern stilisiert - ganz im Interesse der NS-Propaganda.

Das »Ehrenmal Stralsund« bot sich daher nicht nur durch formale Übereinstimmungen mit dem proklamierten NS-Kunstideal und seiner verständlichen Aussage zur politischen Indienstnahme an, wie so häufig, den Künstler rehabilitierend und seiner Verantwortung enthebend, über seine in der NS-Zeit entstandenen Skulpturen behauptet wurde.<sup>82</sup> Vielmehr leistete Kolbe mit ihm zu Beginn der NS-Herrschaft einen aktiven Beitrag zur Schürung der Kriegseuphorie sowie zur Verankerung des ideologisch begründeten Glaubens von der schicksalhaften Notwendigkeit eines kommenden Krieges - auch wenn diese weitreichende Wirkung vor allem in Wechselwirkung mit der NS-Propaganda erreicht wurde, die gezielt für eine überregionale Bekanntmachung des Werkes sorgte.

Weitaus weniger Beachtung als Kolbes Gefallenendenkmal für Stralsund fand die Skulptur »Großer Wächter«<sup>83</sup> [Abb. 15], eine 255 cm hohe Bronze aus dem Jahr 1937. Ebenfalls dem Typus des heroischen Kriegerdenkmals zugehörig und dem Gedenken an

---

<sup>79</sup> Weinland, 1989, S. 90ff./96f.; Olbrich, 1990, S. 136ff.

<sup>80</sup> Hellwag, 1936, S. 202; Klau, 1939, S. 48; Rittich, Kolbe Geburtstag 1942, S. 40

<sup>81</sup> Zitat Pollack/Nicolai, 1983, S. 64

<sup>82</sup> U.a. Hartog, Kolbe 1997; Gabler, Kolbe 1997, S. 87ff., vgl. dies., 1996, S. 55; Berger, 1994, S. 121ff. bzw. dies., Verdienter Altmeister 1990, S. 134f.

<sup>83</sup> Pinder, 1937, Abb. 74/75; vgl. Wolbert, 1982, S. 164 bzw. Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

die Gefallenen des Ersten Weltkrieges gewidmet, wurde diese Skulptur auf einem Sockel vor den Kasernengebäuden der Flakabteilung Lüdenscheid aufgestellt.<sup>84</sup>

Diesmal gestaltete Kolbe einen einzelnen, knienden Männerakt, der erneut frontal dem Betrachter zugewandt ist. Das linke, im 90°-Winkel nach vorn angewinkelte Bein ruht auf einer Plinthe, während das nach hinten gestreckte, rechte Bein mit Knie und Fußspitze den Boden berührt. In seiner linken Hand hält der muskulöse Nackte einen großen, geschwungenen Bogen; die rechte ballt er, den Arm leicht angewinkelt, zur Faust in Höhe des Oberschenkels. Trotz der knienden Schrittstellung wirkt die Figur statuarisch streng, kalt und abweisend, obwohl die raue Materialoberfläche das Licht spiegelt und dem Körper eine gewisse Lebendigkeit verleiht. Die Waffe und der geradeaus gerichtete Kopf, mit entschlossenem Gesichtsausdruck und der für die Zeit charakteristischen Kurzhaarfrisur, signalisieren Einsatzbereitschaft und die im Titel angedeutete Wachsamkeit.

Darstellungen solcher Bogenschützen fanden sich bevorzugt an Luftwaffenstützpunkten: Der Bogen galt in Anlehnung an den Schuss und Flug des Pfeils als Symbol des Luftangriffs bzw. der -abwehr.<sup>85</sup> So dient auch dieser Akt nicht vorrangig der Ehrung und dem Gedenken gefallener Soldaten. Im Gegenteil, eine derartige Rezeption erscheint durch die Motivwahl und der ihr eigenen Symbolik nahezu unmöglich, zumal diesem Monument jeglicher Bezug zu den Opfern fehlt - wie er am »Stralsunder Ehrenmal« zumindest durch die Inschrift zum Ausdruck kam. Kolbes Interesse, so ist zu schlussfolgern, galt der Darstellung eines wehrhaften (Einzel-)Kämpfers, der in seiner körperlichen Makellosigkeit mit den rasseideologischen NS-Idealen korrespondierte und vor dem Hintergrund der allgemein zunehmenden politischen Radikalisierung als Vorbild rezipiert werden konnte. Der Titel glich darüber hinaus sowohl einer Mahnung als auch einem Appell: Zum einen verwies er symbolisch auf den standortspezifisch verbotenen Zutritt für Unbefugte am Eingang eines militärischen Speerbezirkes; zum anderen richtete er sich im übertragenden Sinn an die Zeitgenossen, stets wachsam zu sein und sich für einen eventuell bevorstehenden Einsatz im Kampf mit dem potenziellen Feind zu wappnen.

Angesichts Kolbes Kriegerdenkmale für Stralsund und Lüdenscheid, in denen er mehr als nur relevante Tugenden des Nationalsozialismus versinnbildlichte, überrascht sein 1940/42 entstandenes Gefallenendenkmal für die Stadt Potsdam.<sup>86</sup> Statt Heroik, Stärke, Kampfbereitschaft brachte es Resignation, Leid, Tod zum Ausdruck und steht damit im Widerspruch zu Kolbes bisher vorgestelltem, heroischem Typus des Kriegerdenkmals.

---

<sup>84</sup> Bushart, 1985, S. 107

<sup>85</sup> Pollack/Nicolai, 1983, S. 62; die Autoren verwiesen in diesem Zusammenhang auch auf Richard Scheibes, um 1937 entstandenen »Bogenschützen« aus Bronze (Abbildung u.a. Wolbert, 1982, S. 54).

<sup>86</sup> Ein zweiter Guss war zudem, so Berger, 1994, S. 374, für Posen vorgesehen.



Im Gedenken an die gefallenen Soldaten der Stadt Potsdam sollte die von Kolbe 1940/42 entworfene Figur des 235 cm hohen »Großen Stürzenden«<sup>87</sup> [Abb. 16] auf dem dortigen Ehrenfriedhof aufgestellt werden. Trotz Vorgespräche mit dem Künstler 1939 und erfolgten Anzahlungen 1943 und 1944 von der Stadt Potsdam kam das Projekt allerdings nicht zur Ausführung.<sup>88</sup>

Kolbe wählte eine kniende, männliche Aktfigur, mit unterschiedlich hoch nach oben gerissenen Armen. Oberkörper und Kopf leicht nach hinten gebeugt, entsteht der Eindruck eines zusammenbrechenden, nach vorn fallenden Mannes. Sein wohlgeformter Körper, der durch die Glättung der Bronze in seiner Makellosigkeit betont wird, ist muskulös, jedoch wirkt nicht jeder Muskel künstlich akzentuiert.

In Anbetracht des offensichtlich dargestellten Zusammenbruchs dieses Mannes, den auch der Titel dieser Skulptur nahe legt, überrascht nicht nur die nationalsozialistische Interpretation: Sahen die Nationalsozialisten darin „den Wehrgedanken augenfällig symbolisiert“ und kamen sogar Kolbes Bitte nach, das Modell vom Kriegseinsatz zurückzustellen, um die Fertigstellung des Denkmals nicht zu verzögern<sup>89</sup>, so zeigte sich Berger zwar von dieser Einschätzung irritiert, bezeichnete die bewegte Pose des »Stürzenden« aber dennoch als „heroisch“.<sup>90</sup>

Diese Interpretation, die den Sturz nicht als Zusammenbruch und Eingeständnis der Niederlage, sondern als ein letztes, tapferes Aufbäumen vor dem bevorstehenden, unausweichlichen Tod deutet, wirkt jedoch befremdlich.<sup>91</sup> Zum einen geht der »Große Stürzende« auf einen Denkmalsentwurf<sup>92</sup> aus dem Jahr 1924 zurück – so Berger selbst –, der sich stilistisch und kompositorisch nur durch Größe, eine rauere Materialoberfläche und vor allem durch die spiegelbildliche Wiedergabe der Gestalt von der späteren Fassung unterscheidet.<sup>93</sup> Da zu dieser Zeit heroische Kompositionen im Œuvre Kolbes fehlen, erscheint diese Deutung mehr als fraglich. Zudem wurde dieser frühere Entwurf 1937, wenn auch ohne Folgen für den Bildhauer, im Kasseler Museum als »entartet« konfisziert.<sup>94</sup> Die widersprüchliche Deutung dieses Werkes durch die Nationalsozialisten außer Acht lassend, dürfte als Ursache der Beschlagnahme vor allem die Gestaltung, d.h. die Pose vermutet werden, die als Stürzen, als Zusammenbruch aufgefasst, die Figur somit als Eingeständnis der Niederlage interpretiert wurde. Der gewisse Eindruck des Zögerns erklärt

---

<sup>87</sup> Bronze (Inv. Nr. P 173/GKM); Berger, 1994, Kat. 180/S. 374ff.

<sup>88</sup> Der erste und einzige Guss dieser Skulptur aus dem Jahr 1961 befindet sich im Garten des Berliner Kolbe-Museums; Berger, 1994, S. 374

<sup>89</sup> Zitat aus einem Brief der RKK vom 4. November 1940, in Auszügen abgedr. bei Berger, 1994, S. 374

<sup>90</sup> Zitat Berger, 1994, S. 376

<sup>91</sup> Ähnlich äußerte sich Arie Hartog: Der erneuerte Einfluss von Maillol und Rodin: Georg Kolbe/Stürzender. In: Christian Tümpel (Hg.): Deutsche Bildhauer 1900-1945 – Entartet. Königstein/Taunus 1992, S. 154.

<sup>92</sup> »Stürzender«, Bronze, Höhe 64 cm (Inv. Nr. P 38/GKM); Berger, 1994, Kat. 70/S. 276f.

<sup>93</sup> Berger, 1994, S. 374

<sup>94</sup> Berger, 1994, S. 276/374; Hartog/Jans/Lindhout, 1992, S. 9

sich durch die Auffassung des Bildhauers, selbst bei bewegten Figuren Maß und Harmonie zu wahren.<sup>95</sup>

Zum anderen spricht für die Interpretation als einem ‚unheroischen‘ Zusammenbruch eine Werkgruppe des Künstlers aus den 1940er Jahren, die Stockfisch als „Figuren des Schmerzes“ umschrieb.<sup>96</sup> Ihr zugehörig, sprach er vom »Großen Stürzenden« deshalb nicht vom Helden, sondern von einem Symbol der Niederlage.<sup>97</sup> Er bezeichnete ihn sogar als „Alternativfigur“ zum »Ehrenmal Stralsund«, bei dem das entschlossene Weiterreichen des Schwertes einem kraftlosen Zusammensinken gewichen sei, das den nahen Tod ankündige.<sup>98</sup>

So scheint als wolle die kolbefreundliche Forschung die Diskrepanz dieses Werkes zu Kolbes systemverherrlichenden Skulpturen dieser Jahre verschleiern – so paradox dies klingen mag. Doch eignet sich gerade dieses Werk außerordentlich schlecht dazu, so wie sich seine »Figuren des Schmerzes« ebenso wenig zur Abschwächung des Gehaltes seiner systemkonformen Darstellungen eignen, wie Rudloff es indirekt versuchte.<sup>99</sup>

Stattdessen werfen sie interessante Fragen auf, die zur Klärung von Kolbes eventuellem, künstlerischem Opportunismus beitragen: Wie war es möglich, dass Kolbe seinen heroischen Gefallendenkmalen, die den NS-Anforderungen in ihrer Demonstration von Tapferkeit, Stärke, Durchhaltevermögen und Kampfgeist entsprachen, Resignation implizierende Ehrenmale, die nur schwer mit der NS-Kunstdoktrin vereinbar scheinen, gegenüberstellen konnte? Welche Bedeutung kommt seinen heroischen Kriegerdenkmalen, »Ehrenmal Stralsund« und »Großer Wächter«, im Hinblick auf seine künstlerische Karriere im Dritten Reich zu? Welche Beweggründe führten ihn zu diesen heroischen Gestaltungen, die, wie zu beweisen sein wird, einen Bruch mit seinen vor 1933 entstandenen Gefallenendenkmalen markieren? Und nicht zuletzt: Weshalb konnte Kolbe das Ehrenmal »Großer Stürzender« als eine öffentliche Auftragsarbeit unbehelligt ausführen?

### **Von Kontinuitäten und Brüchen: Kolbes systemkonforme Gefallenendenkmale im Vergleich zu früheren Werken dieses Sujets**

Zur Klärung dieser Fragen, insbesondere der nach der Bedeutung der heroischen Gefallenendenkmale für Kolbes Karriere im Dritten Reich, ist vor allem die Entwicklungsgeschichte des »Ehrenmal Stralsund« aufschlussreich. Da der Bildhauer anfangs vier einan-

---

<sup>95</sup> Stockfisch, 1982, S. 397

<sup>96</sup> So der Titel des bereits zitierten Aufsatzes von Werner Stockfisch zum Spätwerk Georg Kolbes. In: Bildende Kunst, Heft 8, 1982, S. 396-399

<sup>97</sup> Stockfisch, 1982, S. 397 bzw. ders., 1984, S.190; vgl. Arie Hartog: Der erneuerte Einfluss von Maillol und Rodin: Georg Kolbe/Stürzender. In: Christian Tümpel (Hg.): Deutsche Bildhauer 1900-1945 – Entartet. Königstein/Taunus 1992, S. 154

<sup>98</sup> Zitat Stockfisch, 1982, S. 396f.

<sup>99</sup> Rudloff, Kolbe 1979, o.S.

der stark ähnelnde Entwürfe vorlegte, die im starken Kontrast zu der endgültigen Version des heroischen Kämpfer-paares stehen, gilt es zu klären, warum Kolbe so bereitwillig von seinen Entwürfen abwich und ob das schließlich ausgeführte Motiv mit seinen Entwürfen und/oder früheren Werken im Dissens steht, so dass von stilistischer Anpassung, gar künstlerischem Opportunismus gesprochen werden kann.

Die Bemühungen des Stralsunder Kreiskriegerverbandes um die Aufstellung eines Denkmals zu Ehren der Gefallenen des Ersten Weltkrieges reichen bis ins Jahr 1926 zurück.<sup>100</sup>

Nach ergebnislosem Verlauf eines öffentlich ausgeschriebenen Wettbewerbes bat man 1932 Hugo Lederer und Ernst Barlach um Entwürfe<sup>101</sup>: Lederer lieferte eine architektonische Lösung mit Adlern und einem Opferaltar für Gedenkfeiern im öffentlichen Raum.<sup>102</sup>

Barlach legte vier Entwürfe vor: zwei plastische, die einen in Ketten gelegten Mann bzw. eine Pietà zeigten, und zwei Skizzen einer dreifigurigen Soldatengruppe ohne Waffen bzw. eines Pfeilermonumentes mit einem Erzengel.<sup>103</sup> Aufgrund der zunehmenden Diffamierung als »entarteter« Künstler durch den Rosenbergschen »Kampfbund« wurden seine Vorschläge schließlich abgelehnt, aber auch Lederers Lösung überzeugte nicht.<sup>104</sup>

So trat im Juni 1933 der Stralsunder Kreiskriegerverband an Georg Kolbe heran, um die verfahrenene Situation zu retten.<sup>105</sup> Im Anschluss einer Ortsbesichtigung Anfang 1934 legte dieser vier Entwürfe in Kohle für eine Aufstellung im Hof des Stralsunder Johannisklosters vor: Er skizzierte zwei aufsteigende Männerakte, die sich innerhalb bzw. vor einem Rundbogen befanden, einen Männerakt mit einer Frauenfigur hinter sich in einem Rundbogen und zudem ein Relief, das eine stehende Frau hinter einem knienden Männerakt vor einem Rundbogen zeigte.<sup>106</sup>

In Analogie zu seinem plastischen Werken dieser Jahre deutete Stockfisch Kolbes Entwürfe als Symbole des Aufstiegs der Toten in eine höhere Daseinsebene, als Anspielung auf das Weiterleben der Toten in einem anderen Wesen: Besonders deutlich komme dies in den zweifigurigen Darstellungen zum Ausdruck, die die gefallenen Soldaten in zeitloser Nacktheit wiedergeben und denen weibliche Akte als übermenschliche Genien beigeordnet wurden.<sup>107</sup> Den Themenkomplexen ‚Menschenpaar‘ und ‚aufsteigender Männerakt‘ zugehörig, verglich er sie mit dem Figurenpaar »Aufsteigende Menschen«<sup>108</sup> von 1931/32

---

<sup>100</sup> Die Darstellung der Genese des »Ehrenmal Stralsund« folgt den Erkenntnissen von Stockfisch, 1984, S. 165ff.

<sup>101</sup> Stockfisch, 1984, S. 169; vgl. Berger, 1994, S. 132

<sup>102</sup> Stockfisch, 1984, S. 169

<sup>103</sup> Stockfisch, 1984, S. 169f.

<sup>104</sup> Stockfisch, 1984, S. 170; Berger, 1994, S. 132

<sup>105</sup> Stockfisch, 1984, S. 170; Berger, 1994, S. 133

<sup>106</sup> Stockfisch, 1984, S. 170f.; Berger, 1994, S. 133, nannte zudem plastische Entwürfe, u.a. einen als Relieffigur gestalteten stehenden »Roland«, der ein gesenktes Schwert hält.

<sup>107</sup> Stockfisch, 1984, S. 171

<sup>108</sup> Gips, 160 cm, nicht erhalten; Abbildung siehe Binding, 1933, o.S. bzw. Berger, 1994, S. 112

und dem »Emporsteigenden«<sup>109</sup> (1932)<sup>110</sup>, bei denen es sich um zwei von insgesamt 20 Plastiken im Œuvre des Künstlers handelt, die im Rahmen seiner Nietzsche-Verehrung entstanden sind.<sup>111</sup> Diese, seit 1927 sein künstlerisches Schaffen dominierende Auseinandersetzung galt jedoch in erster Linie nicht der Interpretation von Nietzsches Schriften, sondern es ging dem Künstler vielmehr um die Überwindung seiner persönlichen Krise in Folge des Selbstmords seiner Frau.<sup>112</sup> Als Topos vom einsamen Menschen, der den Weg aus dem Leid heraus zum schaffenden Handeln fand, sah er Nietzsches zentrale Figur des Zarathustra, der er u.a. mit seinem männlichen Akt »Zarathustras Erhebung«<sup>113</sup> ein Denkmal setzte.<sup>114</sup>

Seine Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod sowie für ihn nach dem erlittenen, schweren Schicksal, brachte Kolbe demnach um 1930 vermehrt zum Ausdruck. Sein Wunsch, durch diese Form der Trauerarbeit den inneren Frieden wiederzufinden, übertrug er auf die Situation der unzähligen trauernden Hinterbliebenen, die angesichts seiner Stralsunder Entwürfe zu Ehren der Opfer des Ersten Weltkrieges ihren Frieden mit dem Unabänderlichen schließen sollten. Als Aufrufe zu stillem Gedenken handelt es nach den bereits eingeführten Kategorien von Gefallenenmalen folglich um so genannte Ehrenmale. In Anlehnung an den christlichen Auferstehungsgedanken verwiesen sie auf den Glauben an das Leben nach dem Tod und nahmen ihm somit für die Hinterbliebenen Sinnlosigkeit und Schrecken. Diese Parallelen von Kolbes Stralsunder Denkmalsentwürfen zu seinem zeitgleichen, plastischen Schaffen lassen Kontinuität in seinem Œuvre erkennen.

Vor diesem Hintergrund muss die Endfassung des »Ehrenmal Stralsund« als Bruch verstanden werden: Im Gegensatz zu den Entwürfen steht die aggressive, überaus ‚irdische‘ Konnotation seines kriegsverherrlichenden, heroischen Kriegermals. An die Stelle des Trost spendenden Gedenkens an die Toten trat der Aufruf zu Kampf- und Opferbereitschaft der Lebenden, deren möglicher Tod, so die NS-Propaganda, nicht zu beklagen wäre, sondern sie in den Rang von Märtyrern erheben würde.

Dieser Bruch, der seinem ursprünglichen Anliegen mittels seiner Entwürfe diametral entgegensteht, bestätigt der Vergleich mit früheren Gefallenenmale für die Opfer des Ersten Weltkrieges. Ebenfalls im Auftrag Dritter entstanden, lassen sie sich fast ausschließlich dem trauernden Typus des Ehrenmals zu ordnen. Den zweifigurigen Entwürfen für Stralsund ähneln insbesondere zwei, weit vor 1933 geschaffene Kompositionen:

---

<sup>109</sup> ca. 250 cm, nicht erhalten; Abbildung siehe Binding, 1933, o.S.; vgl. Berger, 1994, S. 338

<sup>110</sup> Stockfisch, 1984, S. 171

<sup>111</sup> Berger, 1994, S. 337ff.

<sup>112</sup> Gorka-Reimus, 1997, S. 18; Berger, 1997, S.31 bzw. dies., 1994, S. 113

<sup>113</sup> 1932-47, Höhe 260 cm, Nachguss 1950 im GKM (Inv. Nr. P 106); Berger, 1994, Kat. 144/S.337ff.

<sup>114</sup> Kolbe versuchte vergeblich diese Bronze in dem von Hitler mit persönlichen Mitteln geförderten Bau einer Nietzsche-Halle in Weimar unterzubringen, doch soll Hitler, trotz Interesse des Nietzsche-Archivs, Kolbes Figur 1940 für ungeeignet erklärt haben; Stockfisch, 1984, S. 132; Berger, 1994, S. 120

Bestimmt für den Ehrenfriedhof in Eppeghem/Belgien, auf dem deutsche und belgische Soldaten beigesetzt wurden, schuf der Bildhauer 1916 ein Steinrelief mit der Darstellung eines weiblichen Genius, der einen zusammenbrechenden Jüngling stützt.<sup>115</sup> Den Auftrag erteilte der Kölner Regierungsrat Hermann von Wedderkop, der zu diesem Zeitpunkt zudem Zivilkommissar beim Kaiserlichen Kreischef in Brüssel war.<sup>116</sup> Über das im Juni 1918 eingeweihte, später auf einen Soldatenfriedhof ins belgische Lier<sup>117</sup> versetzte Relief, ist jedoch wenig bekannt.<sup>118</sup> Doch bevorzugte Kolbe offensichtlich den zu dieser Zeit seltenen Typus des Ehrenmals: Statt tapferer Soldaten mit stolz geschwellter Brust und Kampfbereitschaft signalisierendem Auftreten - wie es für die Endfassung des »Ehrenmal Stralsund« charakteristisch ist - führte er den Tod als wenig heroische Begleiterscheinung des Krieges vor Augen. Wie zuvor bei den Stralsunder Entwürfen, übernahm die stützende, weibliche Figur als Sinnbild des urchristlichen Glaubens an ein erlösendes Leben nach dem Tod die zentrale Funktion, den trauernden Hinterbliebenen Trost zu spenden und ihr Gefühl, dass der Tod ihrer Vertrauten und Angehörigen umsonst gewesen sei, zu schmälern.

Auch das überlebensgroße Kalksteinrelief für den Ehrenfriedhof deutscher Gefallener im türkischen Therapia/Tarabya bei Istanbul<sup>119</sup> [Abb. 17] von 1917/18 entspricht ikonographisch dem Typus des Ehrenmals: In Anlehnung an das Pietà-Motiv schuf Kolbe einen geflügelten Engel, auf dessen Schoß ein zusammengesunkener Soldat liegt. Diagonal in das Hochformat gerückt, d.h. halb stehend, halb liegend, hält er mit letzter Kraft sein Schwert in der rechten Hand. Der behelmte Kopf fällt bereits haltlos nach hinten über. Die Attribute Schwert und Stahlhelm charakterisieren ihn unmissverständlich als Soldaten. Der Engel wiederum, der Anteilnehmend auf ihn herabschaut und mit seinen Flügeln die Darstellung wie einen schützenden Umhang rahmt, deutet neben dem kraftloser werdenden Körper auf die Tod bringende Verwundung des Soldaten. Sein rechter Arm, dessen Ellenbogen den Kopf des Soldaten stützt, hinterfängt dessen Körper, seine linke greift zärtlich nach dessen ebenfalls linker Hand. Die innige Verbindung beider Figuren lässt den Augenblick des Übergangs vom Diesseits ins Jenseits vermuten, so dass auch hier der Gedanke der Aufstehung, des Lebens nach dem Tod, evident ist. In Analogie zur Marienfigur herkömmlicher Pietà-Darstellungen dient der Engel zudem als Darstellung eines Anteilnehmenden Beteiligten den Betrachtern als Identifikationsfigur.

Den Auftrag erhielt Kolbe auf Vermittlung seines Bekannten und Freundes Richard von Kühlmann, der 1916 zum deutschen Botschafter in der Türkei, mit Sitz in Therapia,

<sup>115</sup> Berger, 1994, S. 54f.

<sup>116</sup> Berger, 1994, S. 54

<sup>117</sup> Laut Berger, 1994, S. 55/Anmerkung 51 wurde es 1939, laut v. Tiesenhausen, 1987, Anmerkung S. 90, erst nach dem Zweiten Weltkrieg versetzt.

<sup>118</sup> Selbst Abbildungen existieren m. W. nicht.

<sup>119</sup> Berger, Kolbe 1994, Abb. 27/S. 61

ernannt wurde.<sup>120</sup> Kühlmann hatte veranlasst, dass der Bildhauer vom Kriegsdienst in Achern/Schwarzwald freigestellt und zusammen mit dem Steinmetz Alfred Dietrich nach Istanbul versetzt wurde.<sup>121</sup> Dort wurden ihm zwei Ateliers, eines direkt in der Deutschen Botschaft, eines im außerhalb der Stadt gelegenen Botschaftspark, zur Verfügung gestellt.<sup>122</sup> Hier entstanden neben seinem Hauptauftrag des Gefallenendenkmals, das von Kolbe in Ton konzipiert und von Dietrich in Stein umgesetzt wurde, auch Grabmäler für den dortigen Friedhof, einige Kleinplastiken sowie Bildnisse von Botschaftsangehörigen und türkischen Politikern.<sup>123</sup>

Das Istanbuler Ehrenmal stieß jedoch nicht nur auf Zustimmung. Kaiser Wilhelm II. soll sich bei einem Aufenthalt in der Türkei im Herbst 1917 missfallend darüber geäußert haben.<sup>124</sup> Doch zog sein Einwand keine Konsequenzen für Künstler oder Werk nach sich: Das Denkmal scheint noch heute vor Ort aufgestellt zu sein und Kolbe wurde sogar noch in Istanbul mit dem Titel des Professors ausgezeichnet.<sup>125</sup> Während die Ablehnung des Kaisers angesichts der von ihm bevorzugten allegorischen Kriegerdenkmäler kaum überrascht<sup>126</sup>, irritiert dagegen der Vorwurf von Berger: Sie mokierte, dass das Ehrenmal für Therapia ein „ernstes, aber doch allzu versöhnliches Bild des Soldatentodes“ zeige, dessen „fast idyllische Zartheit“ den grausamen Kriegsalltag verkläre.<sup>127</sup>

Diese Äußerung ist vollkommen unverständlich: Zum einen, weil gerade Kolbes sinnliche und einfühlsame Darstellungsweise, zumeist mit dem Begriff ‚Beseelung‘ umschrieben, als eines seiner charakteristischen Stilmerkmale dieser frühen Jahre gilt und insbesondere von Berger an anderer Stelle hoch gelobt wird.<sup>128</sup> Zum anderen schufen Künstler zu keiner Zeit realistisch-naturalistische Abbilder des Krieges. Weder Kriegermale noch Ehrenmale, wie sie vergleichsweise von Wilhelm Lehmbruck [1881-1919] in Form seines bereits an anderer Stelle angeführten »Gestürzten« von 1915/16 [Abb. 76] oder seines »Sitzenden Jünglings«<sup>129</sup> (1916/17) gestaltet wurden, können als realistisch bezeichnet werden. Selbst ihre malerischen Pendants - z.B. die im Rahmen dieser Studie zu späterem Zeitpunkt einbezogenen Gemälde »Kriegskrüppel« (1920) [Abb. 86] oder »Schützen-graben« (1920-23) [Abb. 85] von Otto Dix [1891-1969], sollten wegen ihrer drastischeren Wiedergabe der Gräuel nicht als realitätsnäher aufgefasst werden, wenn sie auch an der

---

<sup>120</sup> Berger, 1994, S. 57

<sup>121</sup> Berger, 1994, S. 57

<sup>122</sup> Kolbe kehrte erst nach dem Waffenstillstand, mit einer kurzen Unterbrechung eines bewilligten Heimaturlaubes, im Dezember 1918 nach Berlin zurück; Berger, 1994, S. 60

<sup>123</sup> Berger, 1994, S. 57ff.

<sup>124</sup> Berger, 1994, S. 59

<sup>125</sup> V. Tiesenhausen, 1987, S. 19 bzw. Berger, 1994, S. 63

<sup>126</sup> Weinland, 1989, S. 51ff.; vgl. Berger, 1994, S. 59

<sup>127</sup> Zitate Berger, 1994, S. 59

<sup>128</sup> Berger, 1994, S. 50/158ff.

<sup>129</sup> Vgl. V.d. Coelen/Hartog/Jans: Wilhelm Lehmbruck: Sitzender Jüngling. In: Christian Tümpel (Hg.): Deutsche Bildhauer 1900-1945 – Entartet. Königstein/Taunus 1992, Katalog Nr. 28, S. 135

aufrichtigen Ablehnung kriegerischer Auseinandersetzungen des betreffenden Künstlers keinen Zweifel lassen. Sowohl Bildhauer als auch Maler - und dies nicht nur nach dem Ersten Weltkrieg - griffen zu Formen der Stilisierung, Abstrahierung oder ekstatischer Überzeichnung, wenn es galt bewusst und immer höchst subjektiv (Anti-)Kriegsbilder zu liefern. Auch Kolbes Therapia-Denkmal zeigt solche Stilmittel in Übereinstimmung zu seinem im Frühwerk bevorzugten Ausdruck von Anmut und Melancholie. Als progressive Darstellung in Form des längst noch nicht etablierten Typus des Ehrenmals, speziell seiner Sonderform der Pietà, scheint es daher nur, als messe der Bildhauer der Trauer über den schmerzlichen Verlust eines geliebten Menschen nur noch größere Bedeutung bei als in seinem wenig früher entstandenen belgischen Denkmal.

Die Tradition von so genannten Ehrenmalen in Kolbes Schaffen belegen weitere Gefallenendenkmale: 1917/19 entstand der »Stürzende Flieger/Ikarus«<sup>130</sup> [Abb. 18], den der Hamburger Jurist Dr. Rudolf Hertz in Erinnerung an seinen gefallenen Sohn in Auftrag gegeben hat.<sup>131</sup> Dieses, nicht realisierte Gefallenendenkmal aus Kolbes expressionistischer Phase zeigte einen nackten, in sich zusammensinkenden Soldaten mit Stahlhelm, dessen Flügel, als Hinweis auf den Tod eines Fliegers, ihn schraubenförmig umrahmen.<sup>132</sup>

Berger verwies auf die Verwandtschaft mit den Ehrenmalen für Eppeghem, Therapia und einem wenig später entstandenen Entwurf eines, formal sehr ähnlichen Gefallenendenkmals für die Berliner Universität<sup>133</sup> aus dem Jahr 1919.<sup>134</sup>

In den 1920er Jahren gestaltete Kolbe weitere Beispiele: Zum einen den bereits erwähnten und ursprünglich als Gefallenendenkmal für das Berliner Rathaus konzipierten »Stürzenden«<sup>135</sup> von 1924, den Kolbe während des Zweiten Weltkrieges fast unverändert für sein Potsdamer Ehrenmal kopierte.<sup>136</sup> Zum anderen eine Darstellung, die statt des Zusammensinkens des zeitlosen männlichen Aktes als Synonym für die im Krieg tödlich verwundeten Soldaten ein neuerliches Motiv zeigt: Betende Hände.<sup>137</sup> Sie entstanden 1927 im Gedächtnis an seine verstorbene Frau, waren zugleich für ein, letztlich nicht ausgeführtes, Ehrendenkmal für Diez an der Lahn<sup>138</sup> vorgesehen und wurden 1939 überdies als Ehrenmal der Schwesternschaft des Deutschen Roten Kreuzes in Lübeck<sup>139</sup> verwendet.

---

<sup>130</sup> Bronze, Höhe 57 cm (Inv.Nr. P 201/GKM); Berger, 1994, Kat. 32/S. 240

<sup>131</sup> Berger, 1994, S. 239

<sup>132</sup> Vgl. Berger, 1985, S. 3524

<sup>133</sup> Abbildung dieses nicht erhaltenen Werkes siehe Beloubek-Hammer, Kolbe 1997, S. 71. Der Zusammenbruch des gefallenen, nackten Soldaten geriet hier allerdings zu einem merkwürdigen Niedersinken, wobei der Unterkörper in expressionistischer Verzerrung, wie zuvor beim »Stürzender Flieger/Ikarus«, sich wie eine Spirale in den Boden zu schrauben scheint. Vgl. Valentiner, 1922, S. 25

<sup>134</sup> Berger, 1994, S. 239

<sup>135</sup> Bronze, Höhe 64 cm (Inv.Nr. P 38/GKM); Berger, 1994, Kat. 70/S. 276

<sup>136</sup> Berger, 1994, S. 276

<sup>137</sup> Studien und mehrere Güsse in verschiedenen Größen erhalten (Inv.Nr. P 261, 49, 50); Berger, 1994, Kat. 103ff./S. 303ff.

<sup>138</sup> Berger, 1994, S. 304f.

<sup>139</sup> Berger, 1994, S. 304

Die Kontinuität des anteilnehmenden Denkmalstypus im Œuvre Kolbes durchbricht nur eine einzige Ausnahme, d.h. vor dem Stralsunder »Ehrenmal« entstand nur ein weiteres heroisches Gefallenendenmal: das 1915/16 für Wuppertal geschaffene Kriegerdenkmal<sup>140</sup> [Abb. 19 a,b] in Form einer Brunnenanlage. Im Zentrum des Brunnenbeckens befand sich eine zweifigurige Bronzegruppe, die einen weiblichen Akt zeigt, neben dem ein Jüngling kniet. Die Augen geschlossen und den Kopf nach links geneigt, greift dieser sich mit seiner linken Hand an den Hinterkopf, während sein rechter, weit zur Seite gestreckter Arm den Bauch der weiblichen Figur verdeckt. Sie, eine Art Helm auf dem Kopf und ein kaum sichtbares Tuch vor Schoß und Beinen, hält für den Jüngling hinter seinem Rücken ein Schwert in ihrer linken Hand bereit.

Bereits 1917 interpretierte man diesen weiblichen Genius als Kriegsgottheit, die einen Jüngling zum Kampf erwecke.<sup>141</sup> Dieser junge Krieger, der „traumwandlerisch“ dem Kampfgeschehen zuzustreben scheint, wie Berger treffend formulierte, gilt daher als Ausdruck der zu Kriegsbeginn in Deutschland vorherrschenden Euphorie.<sup>142</sup> Die inhaltliche Diskrepanz von diesem, den Krieg preisenden Denkmal zu den späteren Ehrenmalen erkläre sich, so wiederum Berger, durch Kolbes zu Beginn des Ersten Weltkrieges durchaus positive Einstellung gegenüber den militärischen Interventionen; erst die Ernüchterung in Folge der zahllosen Opfer ließ ihn den Krieg als adäquates Mittel zur Konfliktlösung ablehnen, welche sich in späteren Ehrenmalen spiegele.<sup>143</sup>

Hinsichtlich der NS-Gefallenenmale - »Ehrenmal Stralsund« von 1934/35 und »Großer Wächter« von 1937 - bedeutet dieser Rückblick, dass Kolbe zwar bei ihrer Gestaltung auf den, in seinem Repertoire vorhandenen Kriegerdenkmalstypus zurückgriff, dieser allerdings mittlerweile, d.h. nach einschlägigen Erfahrungen im Ersten Weltkrieg, seiner inneren Überzeugung widersprach. Bereits seit 1917 hatte es der Bildhauer vermieden den Krieg zu glorifizieren. Soldatische Heldenposen und Tugenden, wie er sie im »Ehrenmal Stralsund« und dem »Großen Wächter« im Einvernehmen mit der NS-Kunst doktrin darstellte, sind in seinem Frühwerk sogar beispiellos. Angesichts der im Vorfeld eingereichten Entwürfe, die im Gegensatz zur Ausführung noch dem Typus des Ehrenmals zuzurechnen sind, markiert insbesondere sein Stralsunder Kriegerdenkmal einen eklatanten intentionalen Bruch in dem sich stringent entwickelnden Gesamtwerk Kolbes. Doch stehen beide Kriegerdenkmale nicht nur in Diskrepanz zur langjährigen Entwicklung von Kolbes favorisiertem Denkmalstypus. Im Gegenteil, als sich der Bildhauer entschied, von seinen Entwürfen abzusehen und stattdessen einen heroischen Doppelakt nachzuschicken, negierte er sein aktuelles, künstlerisches Streben nach dem Idealbild eines

<sup>140</sup> Bronze, überlebensgroß, ursprüngliche Aufstellung in Wuppertal-Elberfeld, nach 1945 als Bronzegruppe ohne Brunnenbecken vor der Stadtbücherei; Berger, 1994, Abb. 25/S. 56

<sup>141</sup> Waldmann, Kolbe 1917, S. 17

<sup>142</sup> Zitat Berger, 1994, S. 55

<sup>143</sup> Berger, 1994, S. 55ff.



‚höheren Menschen‘, das ihn seit 1927 durch die geistige Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsche beschäftigte. Entsprachen die Stralsunder Entwürfe noch dem innewohnenden Gedanken des Aufstiegs, so lässt sich in der endgültigen Fassung eine Zurücknahme der geistigen Überhöhung hin zur Wiedergabe irdischer Gegenwärtigkeit beobachten. Kolbe vermied metaphysische Anspielungen, die sogar das Wuppertaler Kriegermal ausgezeichnet hatten.

Die so häufig zur Rechtfertigung von Kolbe Ausnahmestellung als Bildhauer im Dritten Reich und seiner angeblichen Indienstnahme durch die Nationalsozialisten angeführte Kontinuität in seinem Œuvre widerlegen solche intentionalen Anpassungserscheinungen. Allerdings – und hier muss der kolbefreundlichen Forschung zugestimmt werden – lässt sich Vergleichbares nicht auf formaler Ebene beobachten. Zwar sind die Körper, insbesondere die seines Doppelaktes für Stralsund, muskulös stark durchgebildet, worin sie sich von früheren, vor 1933 entstandenen Gefallenendenkmalen unterscheiden. Doch tendierte Kolbe schon vor der Machtübernahme, inspiriert durch seine Nietzsche-Verehrung, zu solchen Körpern – wenngleich diese schwächer waren. Ihre ‚Vollkommenheit‘ galt ihm als Synonym des ‚Übermenschlichen‘.<sup>144</sup> Trotz einer gewissen Affinität solcher Denkansätze zu der NS-Kunst doktrin ist diese Körperlichkeit demnach nicht als Reaktion Kolbes auf die neuproklamierten Anforderungen an eine systemkonforme Kunst zu werten, sondern Ausdruck eines bereits vor 1933 ihn leitenden, elitären Weltbildes. Selbst der schmale, kantige Schädel mit hochstehenden Jochbeinen und zusammengepressten Lippen, der für den Ausdruck »arischer« Entschlossenheit und Willensstärke verantwortlich ist, findet sich vor 1933. Kolbe verwahrte sich der für Breker typischen überbordenden Muskulösität mitsamt seiner aggressiven Gestik und Mimik, weshalb man im Dritten Reich seinen Figuren eine ‚edle Ruhe bei gleichsam dynamischer Bewegtheit‘ attestierte.<sup>145</sup> Er beharrte auf eine figürlich-traditionelle, an den natürlichen menschlichen Proportionen geschulte Körperlichkeit sowie auf die für seine Werke so charakteristische, raue Oberflächenstruktur, die auf eine extreme Glättung und Polierung der Bronze im Anschluss an den Guss verzichtete.<sup>146</sup> Kolbes Gestalten symbolisieren (im Unterschied zu Breker), so Tank 1942, „nicht die Tat, sondern die seelische Bereitschaft zur Tat“.<sup>147</sup> Dass sie derart interpretiert werden konnten, liegt jedoch vor allem daran, dass der Bildhauer seine repräsentativen Werke nach 1933 formal mit einem zuvor unbekannten heroischen Pathos versah. Er erreichte es durch eine attitudenhafte Steifheit, d.h. den Verzicht auf ausladende,

---

<sup>144</sup> Laut Poley, 1991, S. 96, vollzog sich daher die von ihr unbestrittene stilistische Anpassung von Kolbe über dessen Nietzsche-Rezeption.

<sup>145</sup> Tank, 1942, S. 49

<sup>146</sup> Vgl. Olbrich, 1990, S. 145; Petsch, S. 36; Bushart, 1985, S. 107; Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 17; Damus, 1978, S. 108. Gerade diese formalen Kriterien, die eine gewisse Kontinuität in Kolbes Œuvre nicht leugnen lassen und im deutlichen Gegensatz zu Brekers Stil standen, wurden immer wieder als Belege seiner Indienstnahme durch die Nationalsozialisten angeführt.

<sup>147</sup> Zitat Tank, 1942, S. 50

dynamische Bewegungen, durch eine strenge Frontalität, d.h. den Verzicht auf Allansichtigkeit, sowie durch monumentale Ausmaße. Letzteres betrifft jedoch weniger die Gefallendenenkmale, die, auf Fernwirkung bedacht, zumeist in Überlebensgröße gestaltet wurden, sondern vielmehr Kolbes repräsentative Einzelfiguren. Eben dieses „verhängnisvolle, heroische Pathos“<sup>148</sup> steigerte – zusammen mit den nachgewiesenen intentionalen Anpassungserscheinungen – den Wert von Kolbes Skulpturen, machte aus seinen gemäßigt figürlichen Plastiken systemkonforme, selten systemverherrlichende NS-Werke. Und gerade dieses Pathos ist ein wesentliches Indiz von Kolbes künstlerischem Opportunismus, gegen das er als junger Avantgardist rebellierte<sup>149</sup>, als es noch Kennzeichen der will-helminischen Bildhauerei gewesen ist.

### **Georg Kolbe – Zwischen Anbiederung und Ablehnung**

Als Grund für die Gestaltung solcher Kriegerdenkmale und damit Ursache seines stilistischen Wandels erwies sich in erster Linie die aktuelle politische Situation im NS-Deutschland bzw. die prekäre Situation, in der sich Kolbe zu dieser Zeit befand.

Als angesehener Künstler der Weimarer Republik galt Kolbe den Nationalsozialisten anfangs als verdächtig, als vorbelastet. Schon früh bekam er die rigorose Vorgehensweise gegen Künstler, die ihren Erwartungen widersprachen, zu spüren: Als Bildhauer, der führende demokratische Politiker der »Systemzeit« mittels seiner Kunst geehrt, Denkmäler zu Ehren des jüdischen Dichters und Revolutionärs Heinrich Heine gestaltet und sich phasenweise stilistisch am Expressionismus orientiert hatte, geriet er in die unmittelbare Schusslinie der Aggressoren. Überdies widersprach sein kunstpölitisches Engagement als Mitglied moderner Künstlerverbände und erklärter Gegner der thüringischen NS-Kulturpolitik vor 1933 den Vorstellungen bzw. Interessen der neuen Machthaber. Doch forderte die aggressive »Säuberung« von »kulturzersetzenden Elementen« nicht nur missliebige Opfer, sondern hinterließ immer mehr Lücken, die nicht allein durch das formulierte Bedürfnis nach Kunst als systemdienliches Instrument der NS-Propaganda zu schließen waren. Als die Nationalsozialisten ihre Taktik änderten, erhielt Kolbe eine unerwartete Chance: Goebbels versuchte, angesehene Künstler und Intellektuelle für den Nationalsozialismus zu gewinnen, um dem Regime nach außen und innen Glanz und Respekt zu verschaffen. Insbesondere die gemäßigt figürliche Bildhauerei schien ihm geeignet, Skeptiker des Regimes durch die Suggestion von Kontinuität zumindest im Bereich Bildende Kunst zu beschwichtigen. So pries die NS-Kunstberichterstattung fortan ihre

---

<sup>148</sup> Zitat Beloubek-Hammer, 1988, S.25

<sup>149</sup> Berger, 1997, S. 24

Vertreter als ‚ehrliche‘, ‚wahrhaftige‘ Künstler; Kolbes persönliche Verdienste erkannte man an:

„Unser neues Deutschland hat es gut auch darin, daß dieser Meister [G. Kolbe; H.H.] aus einem älteren Geschlecht in die neue Zeit der großen künstlerischen Erwartung hineinragt – und dies mit solchem Glanze einer bereits fertigen Erfüllung, in der wir das ewige Leben unseres Volkes dankbar erkennen.“<sup>150</sup>

Für sich die Möglichkeit der *äußeren* und *inneren* Emigration ausschließend, doch mit zunehmender Angst vor Eskalation der, nicht zuletzt durch die Expressionismus-Debatte für ihn noch immer bedrohlichen Situation, maß Kolbe dem Stralsunder Auftrag eine ganz besondere Bedeutung für die eigene künstlerische Existenzsicherung bei. Gegenüber dem Bildhauer Gerhard Marcks äußerte er sich daher, es handele sich bei diesem um eine „sehr schwierige verantwortliche Sache!“<sup>151</sup>

Mit einem, für die Entstehungszeit 1934/35 mehr als systemkonformen Skulpturenpaar versuchte er, die Voreingenommenheit gegen seine Person zu revidieren, die Nationalsozialisten - und nicht nur den liberaleren Flügel um Goebbels - von seiner Eignung als Künstler im Dienst der Macht zu überzeugen.<sup>152</sup> Er befriedigte deshalb nicht allein die Bedürfnisse des Stralsunder Auftraggebers nach einer ihm angemessen erscheinenden Ehrung heldenhaft Gefallener, sondern lieferte ein Musterbeispiel der Visualisierung der neu proklamierten NS-Ideale. Plakativ und einprägsam, d.h. für jedermann leicht verständlich, erschienen ihm muskulöse Körper, das Schwert als geläufiges Attribut heroischer Gefallenenmale sowie die Wiedergabe zweier männlicher Akte unterschiedlichen Alters, die neben soldatischen Tugenden, wie Kameradschaft und Kampfbereitschaft, auch die gelobte Generationenverpflichtung assoziieren ließen. Der Erfolg des »Ehrenmal Stralsund« beruht daher nicht allein auf der Tatsache, dass es um 1935 noch keine adäquate NS-Kunst gab, die den Wünschen der Machthaber vollends entsprach, sondern maßgeblich darauf, dass dieses „Bindeglied zur offiziellen faschistischen Plastik“<sup>153</sup>, wie es Olbrich nannte, zu dieser Zeit originell, geradezu einzigartig war. Dies erklärt die anfänglichen Bedenken der ortsansässigen NSDAP-Kreisleitung, die erst die positive Resonanz von Seiten der »Gauleitung« zerstreute.<sup>154</sup> So bemängelte z.B. der Kreisleiter der NSDAP, Kieckhöfer,

„daß diese Figurengruppe keine symbolhafte Verkörperung des Frontsoldatentums darstellt. Das Modell stellt vielmehr eine Verkörperung des sportlichen Gedankens dar. Nicht die gestraffte Kraft des Mannes allein darf die hervortretende Ausdrucksstärke des Frontsoldaten-

---

<sup>150</sup> Zitat Pinder, 1937, S. 15

<sup>151</sup> Zitat Kolbe, aus einem Brief an Gerhard Marcks vom 25. Juni 1934; v. Tiesenhausen, Nr. 166/S. 140

<sup>152</sup> Wolbert, 1982, S. 245/Anm. 42, verwies diesbezüglich auf Speer, 1971, S. 539, der Kolbes Rehabilitierung als sein persönlichen Verdienst herausstellte.

<sup>153</sup> Zitat Olbrich, 1990, S. 145

<sup>154</sup> Stockfisch, 1984, S. 172; Berger, 1994, S. 133, übertrieb mit ihrer den Sachverhalt unglücklich verkürzenden Ausführung, dass das Stralsunder Ehrenmal vor der Vereinnahmung durch die NS-Presse „gerade von der Nazipartei bekämpft“ worden sei.

tums sein. M.E. muß vielmehr sichtbar das heroische Erlebnis des großen Krieges in den Vordergrund treten, was dieses Modell aber vermissen läßt.“<sup>155</sup>

Als Orientierungshilfe für die Entwicklung des »Ehrenmal Stralsund« dienten Kolbe seine eigenen, gescheiterten Entwürfe sowie die zuvor eingereichten Vorschläge von Lederer und Barlach: Obwohl der Wortlaut der Kritik des Stralsunder Kriegerverbandes an Kolbes Entwürfen nicht überliefert ist, lässt die zitierte Skepsis gegenüber der Endfassung zumindest gewisse Rückschlüsse auf deren Argumentation im Vorfeld zu. Dem formulierten Wunsch des Auftraggebers sowie der Nationalsozialisten nach Heroik, die ihrem Verständnis nach das ‚Fronterlebnis‘ des tapferen Soldaten adäquat zum Ausdruck brächte, erfüllten erst recht nicht die Entwürfe. Im Gegenteil, als heldenhafte Ehrung derselben waren Kolbes symbolische Anspielungen auf den Tod und das Leben danach völlig ungeeignet. Zum einen widersprach diese Form intellektueller Überhöhung des Motivs der NS-Forderung nach Allgemeinverständlichkeit, zum anderen zeigte sich der Bildhauer hiermit als Vertreter der von ihnen abgelehnten, vergeistigten Bildungselite. Unerwünscht waren überdies architektonische Lösungen, womit sich die Ablehnung Lederers erklärt<sup>156</sup>, sowie stilisierte, abstrahierende Formen und kritische Reflexionen, weshalb Barlachs Entwürfe scheiterten. Sie erwiesen sich wegen ihres äußeren Erscheinungsbildes, ihres ‚defätistischen‘ Inhaltes oder ihres religiösen Bezuges<sup>157</sup> als untragbar.<sup>158</sup>

Diese Negativ-Liste als eine Art Richtlinie für die Gestaltung seines Denkmals beherzigend, führte Kolbe zu dem bekannten Resultat, mit dem er seine künstlerische Überzeugung verleugnete. Nichts dem Zufall überlassend, untermauerte er zudem seine Systemkonformität – wie einleitend erwähnt - mit dem im Mai 1934 erschienenen Artikel in der »Deutschen Studentenzeitung«, in der er sich positiv über den »Führer« ausließ, und

---

<sup>155</sup> Zitat Kieckhöfer in einem Brief vom 3. Dezember 1934 an den Stralsunder Oberbürgermeister Dr. Heydemann; zitiert nach Stockfisch, 1984, S. 172 bzw. Berger, 1994, S. 133

<sup>156</sup> Ein derartiger Vorschlag von Kolbe hätte eine logische Fortsetzung seines gegen Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre eingeschlagenen Weges bedeutet: Der Bildhauer interessierte sich sehr für moderne Architektur bzw. für die Synergieeffekte, die sich durch die kontextuelle Einbindung von Plastik in die Architektur ergaben. Dies belegen eigene Entwürfe, u.a. das »Reichsehrenmal Berka« oder die »Nietzsche-Hallen«, sowie die Zusammenarbeit mit dem Architekten Mies van der Rohe: Kolbe stellte seine Figur »Morgen« (1925) 1929 in dessen berühmten deutschen Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona aus; 1931 wurde seine Figur »Laufender« von 1929 vom Architekten in der Berliner Bauausstellung gezeigt; Berger, 1994, S. 80f./96f.. Siehe hierzu auch Beuthien, 2002, S. 17, die versuchte, Kolbes Einschätzung als „reaktionärer Künstler“ der 1930er Jahre mit dem Verweis auf eben diese progressive Zusammenarbeit zu entkräften.

<sup>157</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Kolbe offensichtlich zu späterem Zeitpunkt nicht auf den ursprünglich vorgesehenen Aufstellungsort vor dem Stralsunder Johanniskloster beharrte: Laut Stockfisch, 1984, S. 171, habe man schließlich das Stralsunder Hindenburgufer gewählt.

<sup>158</sup> Thamer, 1997, S. 113ff., sprach – als Parallele in der NS-Kunstpolitik - von drei Phasen des NS-Denkmalsturzes: 1) von Aktionen in der Phase der NS-Machtergreifung, 2) solchen in Folge der Radikalisierung seit 1937 und 3) von der Liquidierung verhasster Monumente während des Krieges, legitimiert durch die Metallsammelaktion. Insbesondere die ersten Angriffe richteten sich gegen Gefallenene, die nicht dem heroischen Typus entsprachen. Beispiele hierfür seien das Düsseldorfer Denkmal für die Gefallenen des 39er Regiments von Rübsam, das Hamburger Ehrenmal von Barlach sowie das Gefallenendenkmal für das Brandenburgische Infanterieregiment 64 von Klimsch. Vgl. Nicolai, 1996, S. 334f., der überdies auf Barlachs Magdeburger Ehrenmal verwies, das in seiner allegorischen Darstellung von Leid und Schrecken angesichts des Gaskrieges zweifellos einen Tabubruch darstellte.

einer Unterschrift im August 1934 unter den »Aufruf der Kulturschaffenden« als einer »Art Treuebekenntnis zu Hitler«. <sup>159</sup> Seine Taktik erwies sich als die richtige, er erreichte sein Ziel über Gebühr: Das »Ehrenmal Stralsund« diente alsbald als Instrument intensiver, kriegsschürender Propaganda, seine Stellung als Bildhauer galt seither als unantastbar. So pries beispielsweise Willrich bereits 1934 Kolbes »bahnbrechende Leistung« und nannte ihn einen »gesunden deutschen Menschen« <sup>160</sup>, der sich, so der Autor 1937, mit früheren Werken »zeitweilig hart an der Grenze [der Entartung; H.H.]« bewegt habe. <sup>161</sup> Binding nannte Kolbes Gestalten 1936 »Hochbild(er) des Menschen«, die belegten, dass der Künstler »den deutschen Menschen anerkennt, liebt und bewundert«. <sup>162</sup> Tank schließlich bescheinigte ihm noch 1942 eine Vorbildfunktion für die jüngere Bildhauergeneration. <sup>163</sup>

Dass es sich bei Kolbes Anpassung um eine spezielle Form künstlerischen Opportunismus' handelt, belegen mögliche Alternativen. Kolbe hätte einerseits den Auftrag ablehnen können, als seine Entwürfe nicht auf den nötigen Rückhalt stießen, so wie es beispielsweise Barlach vor ihm tat. Andererseits hätte er, nachdem der Stralsunder Kriegerverband seine ursprünglichen Entwürfe abgelehnt hatte, aber zugleich einen abweichenden, neuen Entwurf für einen neuen Standort für möglich hielt <sup>164</sup>, ein weiteres Modell vom trauernden bzw. »auferstehenden' Typus vorschlagen können, das in Kontinuität zu seinem Œuvre gestanden hätte. Denn nicht der gewählte Typus des heroischen Kriegermals als solcher ist Beleg seines Opportunismus, der, wie dargelegt, summarisch selbst zur Zeit der Weimarer Republik überwog, sondern vielmehr die Tatsache, dass dieser im Widerspruch zu seiner damaligen künstlerischen Auffassung stand: sowohl zu seinen früheren Gefallenendenkmalen als Ausdruck von Trauer bzw. Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod als auch zu seinen vergeistigten, nach Höherem strebenden Einzelfiguren in Folge seiner Nietzsche-Rezeption. Der nachfolgende Vergleich belegt, dass derartige Alternativen bestanden, dass insbesondere der von Kolbe zuvor favorisierte Typus des Ehrenmals durchaus vom NS-Staat toleriert wurde:

Geradezu beispielhaft für Gefallenen-Ehrenmale der NS-Zeit ist das von Bernhard Bleeker <sup>165</sup> [1881-1968] geschaffene »Soldatengrab« [Abb. 79] für die so genannte Hindenburg-Gruft im Tannenbergdenkmal, das seit 1934 zum »Reichsehrenmal« umgebaut

---

<sup>159</sup> Zitat Berger, 1994, S. 131; vgl. Gabler, Kolbe 1997, S. 89

<sup>160</sup> Zitate Willrich, Hohe Aufgabe 1934, S. 287

<sup>161</sup> Zitat Willrich, 1937, S. 73

<sup>162</sup> Zitate Binding, 1936, S. 804

<sup>163</sup> Tank, 1942, S. 48

<sup>164</sup> Stockfisch, 1984, S. 171

<sup>165</sup> Bleeker wurde mit dem Titel des »Künstlers im Kriegseinsatz« geehrt und war mit verschiedenen Arbeiten auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« vertreten; Thomae, S. 39/ 353/387/ 501/538. Zu Kunst und Person Bleekers siehe auch Davidson, Skulpturen 1988, S. 421f.

wurde.<sup>166</sup> Bleeker hatte den Auftrag erhalten, für die zuvor zentral im Innenhof des 1927 eingeweihten Monumentes bestatteten 20 unbekannten Soldaten ein Grabmal zu errichten, das, in die seitlich flankierenden Nebenräume verlagert, nun der als neues Zentrum fungierenden Hindenburg-Gruft untergeordnet werden sollte.<sup>167</sup> Stellvertretend für die in der so genannten Zweiten Tannenberg Schlacht vom August 1914<sup>168</sup> gefallenen Soldaten, gestaltete der Bildhauer zwei tote Soldaten, die in eingelassenen Nischen auf Steinsarkophagen aufgebahrt lagen. Die Liegefiguren unter der jeweils darüber angebrachten Inschrift »Hier ruhen 10 deutsche Soldaten« spielten allegorisch auf die zwei Lebensalter an: Bei dem einen handelte es sich um einen bärtigen, älteren Mann, bei dem anderen um einen Jüngling, jeweils gekleidet in Uniform mit langem, in der Taille gegürtetem Mantel, mit auf dem Schoß gefalteten Händen und geschlossenen Augen.<sup>169</sup>

Zwar hatte sich das Gewicht nach der Umfunktionierung zu einem »Heiligtum der Nation«, wie Hitler das neue Tannenbergdenkmal bezeichnete<sup>170</sup>, zugunsten einer Pilgerstätte zu Ehren des verstorbenen Reichspräsidenten und oberbefehlshabenden Generals der besagten Tannenberg Schlacht, Paul von Hindenburg, verschoben, doch gestaltete Bleeker zweifellos Gedenkstätten vom Typus des Trost spendenden Ehrenmals. Sie ermahnten zu stiller Andacht und hielten die Erinnerung an die zahlreichen namenlosen Opfer wach.<sup>171</sup>

Vergleicht man Bleekers »Soldatengrab« für das Tannenbergdenkmal mit dem in etwa zeitgleich entstandenen »Ehrenmal Stralsund« von Kolbe, so sind die Unterschiede überdeutlich. Kolbe verfolgte mit seinem männlichen Figurenpaar nicht dessen Absicht, der Toten des Ersten Weltkrieges zu gedenken. Er hielt es für angemessener, das Kriegserlebnis als schicksalsbedingte Heldenpflicht zu feiern und zu Kampfbereitschaft aufzurufen. In dieser Art zum Zeitpunkt seiner Entstehung Vorbildlos, prägte das »Ehrenmal« nachhaltig das Werk jüngerer Bildhauer bzw. Kolbe trug hiermit wesentlich zur Entwicklung des heroischen NS-Realismus bei. Bildhauerische Arbeiten, wie z.B. Karl Albikers »Diskuswerfer« für das Berliner Reichssportgelände von 1937, Adolf Wampers »Ehrenmal für die Stadt Ahlen« von 1938, Josef Thoraks bereits vorgestellte »Kameradschaft« (1937) für

---

<sup>166</sup> Siehe hierzu insbesondere Jürgen Tietz: Das Tannenberg-Nationaldenkmal. Berlin 1999, speziell zur Umgestaltung 1934/35: S. 85ff.; Heike Fischer: Tannenberg-Denkmal und Hindenburgkult. In: Hütt/Kunst/ Matzner/Pabst (Hg.): Unglücklich das Land, das Helden nötig hat. Marburg 1990, S. 28-50, speziell S. 32/39

<sup>167</sup> Tietz, Tannenbergdenkmal 1999, S. 113

<sup>168</sup> Siehe hierzu Fischer, Tannenbergdenkmal 1990, S. 28ff.

<sup>169</sup> Tietz, Tannenbergdenkmal 1999, S. 113f.; Abbildungen siehe Tietz, Tannenbergdenkmal 1999, S. 114f. bzw. Davidson, Skulpturen, o.S.

<sup>170</sup> Hitler, Rede anlässlich der Beisetzung Hindenburgs am 2. Oktober 1935, zitiert nach Fischer, 1990, S. 45

<sup>171</sup> Bleeker griff bei der Darstellung auf sein 1924/25 entstandenes Gefallenendenkmal (Abbildung siehe Tietz, Tannenbergdenkmal 1999, S. 114 bzw. Davidson, Skulpturen, o.S.) vor dem ehem. Münchner Armeemuseum (heute Staatskanzlei) zurück, das seinen Ruhm begründete. Siehe hierzu u.a. Tietz, Tannenbergdenkmal 1999, S. 113, Matzner, Schlafende Krieger 1990, S. 65; Davidson, Skulpturen 1988, S. 421f.

den Deutschen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung sowie Arno Brekers als Pendants konzipierte Männerakte scheinen ohne Kolbes »Ehrenmal Stralsund« kaum vorstellbar.<sup>172</sup>

Ursachen für Kolbes bereitwillige Anpassung und zugleich Grund für seine Kompromissbereitschaft, trotz veränderter Rahmenbedingungen das Stralsunder Ehrenmal weiterhin ausführen zu wollen, dürften neben der Angst vor der Verfemung seine, bereits seit Ende der Weimarer Republik stagnierende Auftragslage und seine damit angeschlagene finanzielle Situation gewesen sein sowie die drohende Gefahr, als Künstler in der Bedeutungslosigkeit zu versinken.<sup>173</sup>

Kolbes Anerkennung als einer der bedeutendsten Bildhauer Deutschlands - welche nicht zuletzt den Stralsunder Kriegerverband zur Auftragserteilung bewog, aber auch Goebbels auf ihn aufmerksam werden ließ - beruhte gegen Ende der Weimarer Republik maßgeblich auf älteren Skulpturen.<sup>174</sup> Seinen aktuellen Werken fehlten Inspiration und Überzeugungskraft. Sie belegen eine gewisse Orientierungslosigkeit, die den Bildhauer seit dem Ersten Weltkrieg in künstlerische Einbahnstraßen geführt hatte: Der stilistischen Annäherung an den Expressionismus, die vehement auf Ablehnung gestoßen war, folgte die Rückkehr zu ruhigen, versonnenen Frauenakten, ohne jedoch die Qualität der Werke der Vorkriegsjahre zu erreichen.<sup>175</sup> Selbst einzelne, herausragende Skulpturen, wie z.B. der erwähnte »Einsame«, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine um 1930 geradezu unförmigen Figuren bis dato den Tiefpunkt seiner Karriere markierten, der, abgesehen von den finanziellen Einbußen, ihm auch unmissverständlich vor Augen geführt haben dürfte, dass seine ruhmreiche Zeit als gefeierter Reformers der Bildhauerei zu Ende war. Die Stralsunder Auftragserteilung sowie Goebbels Liberalisierungsversuche eröffneten ihm allerdings eine neue Perspektive.<sup>176</sup> Als jedoch Anfang 1934 seine Entwürfe für Stralsund auf Ablehnung stießen, drohte mit der gefährdeten Auftragserteilung auch die Möglichkeit zu verpuffen, die eigene Systemkonformität unter Beweis zu stellen. Dass Kolbe ohne Zögern die veränderten Rahmenbedingungen akzeptierte und einen repräsentativen NS-Doppelakt präsentierte, der in keinem Verhältnis zu seinen Entwürfen bzw. seinem Frühwerk steht, belegt die Bedeutung dieses Auftrages für ihn als Künstler und gleichsam seine Bereitschaft, sich unter allen Umständen mit den veränderten politischen Bedingungen und Anforderungen an die Kunst arrangieren zu wollen.

---

<sup>172</sup> Auch Berger, 1994, S. 118, hielt die späteren Plastiken von Thorak und Breker ohne Kolbes Männerfiguren der frühen 1930er Jahre für nicht möglich. Allerdings steht eine Untersuchung, die Kolbes Einfluss auf die jüngere NS-Bildhauergeneration belegt bzw. den Nachhall seines Stralsunder Ehrenmals eindeutig belegt, noch aus.

<sup>173</sup> Stockfisch, 1984, S. 171. Vgl. Berger, 1994, S. 86/109, die allerdings überdies auf die große Nachfrage nach Portraitleistungen in der Stabilisierungsphase Mitte der 1920er Jahre verwies: von den weit über 100 Bildnissen aus dem Nachlass Kolbes stammen rund ein Drittel aus der Zeit zwischen 1925-1929.

<sup>174</sup> Berger, 1994, S. 109f.

<sup>175</sup> Vgl. Berger, 1994, S. 93

<sup>176</sup> Kolbe schrieb am 25. Juni 1934 an seinen Bildhauerkollegen Gerhard Marcks: „Das Geschäft hat sich bei mir wieder belebt, insbesondere durch Auftragserhalt: Ehrenmal Stralsund. Freilich eine sehr schwierige verantwortliche Sache!“, v. Tiesenhausen, 1987, S. 140, vgl. Stockfisch, 1984, S. 171

Anbiederung, Akzeptanz und Etablierung zwangen Kolbe schließlich seine Systemkonformität immer wieder unter Beweis zu stellen. Dies schlug sich in einem sehr zwiespältigen Nachlass nieder: Bis 1945 entstanden einerseits Werke, die den NS-Ansprüchen an eine system-konforme männliche Aktplastik gerecht wurden, andererseits Figuren, die seine, von der kolbefreundlichen Forschung stets betonte Ablehnung des Nationalsozialismus dokumentieren.

Zur ersten Gruppe zählen neben dem heroischen Gefallenendenkmal für Lüdenscheid vornehmlich seine repräsentativen bzw. im öffentlichen Auftrag entstandenen Männerakte, die als »gesunde«, »rassisch reine« Gestalten gepriesen wurden. Als Beispiele seien hier nur der »Herabschreitende« (1936)<sup>177</sup>, der »Laufende Mann« (1937)<sup>178</sup>, der »Stehende Jüngling« (1938)<sup>179</sup> oder Kolbes erfolgreichste Figur der 1930er Jahre, der »Junge Streiter« von 1935<sup>180</sup> [Abb. 20], genannt. Sie belegen, dass das »Ehrenmal Stralsund« keineswegs isoliert in seinem Œuvre steht. Den Nationalsozialisten galt insbesondere letzterer als „eine Verherrlichung des erbgesunden, biegsam kräftigen Körpers“<sup>181</sup> bzw. als

„gesunde und rassisch nahezu einwandfreie germanische Gestalt“, die „die heillose Bürde artfremder Ideologie abgeschüttelt hat, welche (..) dem germanischen Wesen aufgezwungen worden ist mit allen Mitteln der Suggestion (auch denen der Kunst!) zu seiner Verklavung“.<sup>182</sup>

Diese Figuren entsprachen somit formal und intentional den Anforderungen an eine systemadäquate Kunst, mögen sie ihre staatstragende Wirkung auch vor allem im Zusammenspiel mit der täglichen Propaganda erfüllt haben. Dies erklärt, weshalb Berger den »Jungen Streiter« unter Ausblendung des historischen Kontextes als einmalige Verbindung von „Kraft, Eleganz und Schönheit“ in Kolbes Gesamtwerk beschreiben konnte.<sup>183</sup> Doch lässt sich Kolbes stilistischer Wandel, der im »Ehrenmal Stralsund« zweifellos den Höhepunkt in seinem Œuvre fand, auch an anderen Denkmalsplastiken nachweisen. Diesbezüglich besonders aufschlussreich ist Kolbes »Beethoven-Denkmal« von 1939/51 [Abb. 21] aufgrund seiner langjährigen Entwicklungsgeschichte.<sup>184</sup> Die Idee hierzu geht letztlich auf die Aufforderung der Stadt Berlin im Juli 1926 an acht Bildhauer zurück,

---

<sup>177</sup> Bronze, Höhe 229 cm, GDK 1941 (Abb. GDK-Katalog S. 60), 1938 Ausstellung deutscher Bildhauerei in Krakau und Warschau, (Inv.Nr. P 89/GKM); Berger, 1994, Kat. 163/S. 357f.

<sup>178</sup> Bronze, Höhe 220 cm, Auftragsarbeit des Reichsluftfahrtministerium; vgl. Berger, 1994, Inv. Nr. P 93, Kat. 169/S. 360ff.

<sup>179</sup> Bronze, Maße unbekannt, Auftragsarbeit des Reichsluftfahrtministerium; Berger, 1994, Inv.Nr. P 97, Kat. 172/S. 365 bzw. Davidson, Skulpturen, o.S.

<sup>180</sup> Bronze, Höhe 224 cm, Auftragsarbeit der Marineschule Flensburg-Mürwick; GDK 1937 (Abb. GDK-Katalog S. 56), (Inv.Nr. P 81/GKM); Berger, 1994, Kat. 154/S. 346ff.

<sup>181</sup> Zitat Schorer, 1939, S. 168f.

<sup>182</sup> Zitate Willrich, Hohe Aufgabe 1934, S. 287

<sup>183</sup> Zitat Berger, 1994, S. 348

<sup>184</sup> Die Darlegung folgt den Erkenntnissen Alfred Wolters: Georg Kolbes Beethoven-Denkmal. Frankfurt/Main 1951



Entwürfe für ein Denkmal zu Ehren des Komponisten einzureichen, dessen 100. Todestag sich am 26. März 1927 näherte.<sup>185</sup> Kolbe beteiligte sich mit zwei Vorschlägen<sup>186</sup>: einer stehenden männlichen Figur mit an die Brust gedrückten Armen<sup>187</sup> und einer sitzenden männlichen Figur, hinter der zwei weibliche Genien<sup>188</sup> aufragten. Als der Wettbewerb jedoch wegen unzulänglich empfundener Beiträge eingestellt wurde, arbeitete Kolbe kontinuierlich und anfangs ohne Auftraggeber weiter an der Idee, dem verehrten Komponisten ein würdiges Denkmal zu setzen.

Sich auf die zweite Variante des Wettbewerbsentwurfs mit rahmenden Genien konzentrierend, folgte bereits 1926 eine erste<sup>189</sup>, 1927<sup>190</sup> [Abb. 22] eine nochmalige, entscheidende Veränderung: Er ersetzte den zuvor sitzenden, von einem Gewand umhüllten Beethoven durch eine stehende, nackte Idealfigur.<sup>191</sup> Doch erst im Mai 1938 rückte eine öffentliche Aufstellung greifbar nahe, als die Stadt Frankfurt am Main auf Vermittlung des Direktors des Städelschen Kunstinstituts, Alfred Wolters, Kolbe offiziell den Auftrag über ein solches Monument erteilte.<sup>192</sup> Es sollte zum 60. Jubiläum der Frankfurter Oper im Jahr 1940 unmittelbar vor derselben enthüllt werden.<sup>193</sup> Kriegswirren und Kolbes Tod 1947 verzögerten die Aufstellung dieser Fassung<sup>194</sup> allerdings bis 1951, die weitgehend der aus dem Jahr 1927 entspricht.<sup>195</sup>

Die wenigen Änderungen, die Kolbe 1939 vornahm, sind jedoch eklatant und belegen ebenfalls die gewollte stilistische Konformität seiner Werke: Das ehemals lebensgroße, ca. 170 cm hohe Modell von 1927 wuchs „zu Gunsten echter Monumentalität“ auf die stattlichen Maße von nahezu 500 cm Höhe an.<sup>196</sup> „Aus dem Gehetzten und Vorwärtshetzten ist ein gewiß Bedrängter, aber doch stolz Schreitender geworden, ein wirklicher Heros, ein Überwinder“, wie Wolters den Unterschied zu der früheren Beethoven-Figur beschrieb.<sup>197</sup> Diese Wirkung hängt maßgeblich mit der Zergliederung der Gruppe zusammen. An die Stelle des früheren Entwurfs, bei dem die drei Figuren miteinander verbunden aus einer Art zerklüftetem Felsen wuchsen, traten nun allein stehende, plastisch voll

---

<sup>185</sup> Neben Georg Kolbe wurden Ernst Barlach, Rudolf Belling, Peter Breuer, Hugo Lederer, Ludwig Manzel, Otto Placzek, Edwin Scharff um Entwürfe gebeten; Berger, 1994, S. 100f.

<sup>186</sup> Berger, 1994, S. 101

<sup>187</sup> Entwurf im Krieg zerstört worden und nur noch als Fotografie überliefert; Wolters, 1951, S. 32

<sup>188</sup> Gipsabguss vom Tonmodell erhalten, ca. 80 cm; Wolters, 1951, S. 32ff.

<sup>189</sup> Wolters, 1951, S. 34f.; Abbildung siehe Berger, 1994, S. 306

<sup>190</sup> Abbildung Berger, 1994, S. 102

<sup>191</sup> 1928 wurde sie in der Galerie Paul Cassirer/Berlin ausgestellt und in der begleitenden Broschüre von Rudolf Binding als „Nationaldenkmal des deutschen Volkes“ angepriesen. Die Presse reagierte verhaltener und sah darin eine Wiederholung des Beethoven-Denkmal von Max Klinger (1902) und von Auguste Rodins Denkmal für Victor Hugo, um 1897; Schmoll gen. Eisenwerth, 1966, S. 269f.; vgl. Berger, 1994, S. 104f.; Stockfisch, 1984, S. 155

<sup>192</sup> Schmoll gen. Eisenwerth, 1966, S. 271; Wolters, 1951, S. 55

<sup>193</sup> Wolters, 1951, S. 55

<sup>194</sup> Abbildung 27 bei Schmoll gen. Eisenwerth, 1966; vgl. Berger, 1994, S. 370f.

<sup>195</sup> Wolters, 1951, S. 69f.

<sup>196</sup> Zitat Wolters, 1951, S. 57

<sup>197</sup> Zitat Wolters, 1951, S. 60

ausgebildete Einzelfiguren.<sup>198</sup> Der Eindruck des vorwärts drängenden Visionärs ging verloren, den, wie Kolbe es formulierte, „die inneren Gesichte treiben“.<sup>199</sup> Mehr noch: Die dem »Beethoven-Denkmal« zugrunde liegende Bildidee wurde bis zur Unkenntlichkeit verwässert, indem die Eingebung und Inspiration symbolisierenden Frauenfiguren zur untergeordneten Staffage wurden und der Komponist durch seinen neuerlichen, entschlossen-mürrischen Gesichtsausdruck und athletischen Körperbau eher einem aggressiven Heros gleicht. Wolters Ansicht, diese Fassung sei menschlich-natürlicher, humaner im irdischen Sinne, erklärt sich vor dem Hintergrund der besagten Nietzsche-Rezeption von Kolbe zu Beginn des Projektes: Die Gruppe hatte an Gehalt und Ausdruck verloren, da ihr kein „abenteuerliches und atemberaubendes Schwelgen im Ahnungsvollen, nichts Transitorisches mehr“ anhaftete.<sup>200</sup> Ohne die am Sockel angebrachte Widmung »Dem Genius Beethovens«<sup>201</sup> bestünde keinerlei Bezug zum Komponisten - hierin dem »Ehrenmal Stralsund« vergleichbar, das nur durch die Inschrift Assoziationen zu den Gefallenen des Ersten Weltkrieges ermöglichte.

Kolbe stilistische, d.h. formale wie intentionale, Anpassung lässt sich daher folgendermaßen zusammenfassen: An die Stelle der zuvor bei diesem Bildhauer so geschätzten ‚Beseelung‘ und innerlichen Vergeistigung, durch die sich selbst noch seine Stralsunder Entwürfe auszeichneten, traten geistige Leere und heroisches Pathos.<sup>202</sup> An die Stelle natürlicher Bewegungen und Proportionen traten muskulöse Stereotype, mit einer zuvor unbeobachtenden Statuarik, Härte und Kühle. Die ehemals verklärten, oftmals entrückten Gesichtsausdrücke demonstrierten nun Willensstärke und Entschlossenheit. Auch die vorzugsweise von Kolbe beibehaltene raue Oberflächenbehandlung der Bronze<sup>203</sup> kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Figuren so beliebig wie gleichförmig wurden und der vom Nationalsozialismus dem männlichen Akt zugedachten Rolle entsprachen. Zwar trugen sie - im Gegensatz zu Brekers Akten - keine Titel, wie »Aufbruch der Kämpfer«, »Vernichtung«, etc., und stellten nicht den Kampf gegen den imaginären Feind dar. Dennoch sollte Kolbes politische Verantwortung für seine NS-Figuren nicht länger mit dem Hinweis auf eine angebliche Indienstnahme durch den NS-Staat beschönigt werden.<sup>204</sup> Seine Akte, die Aktivität und Stärke implizieren und komplizierte Reflexionen vermieden, ließen sich eben nicht nur „sehr einfach“ in die vage NS-Kunsttheorie und damit in das Konzept nationaler, »rassischer« Überlegenheit einpassen.<sup>205</sup> Im Gegenteil, die beiden exemplarisch vorgestellten heroischen Kriegerdenkmale für Stralsund und

<sup>198</sup> Vgl. Schmoll, gen. Eisenwerth, 1966, S. 271; Wolters, 1951, S. 60ff.

<sup>199</sup> Zitat Kolbe 1928, v. Tiesenhausen, 1987, S. 23

<sup>200</sup> Zitat Wolters, 1951, S. 60

<sup>201</sup> Wolters, 1951, S. 70

<sup>202</sup> Vgl. Keisch, 1988, S. 25

<sup>203</sup> Vgl. Olbrich, 1990, S. 145; Petsch, S. 36; Damus, 1978, S. 108

<sup>204</sup> Berger, 1994, S. 121 bzw. dies., Verdienter Altmeister 1990, S. 134f.; Gabler, Kolbe 1997, S. 87ff.

<sup>205</sup> Zitat Hartog, 1992, S. 88

Lüdenscheid belegen vielmehr, dass einzelne Figuren bzw. Figurengruppen des Künstlers weit mehr als nur „problematisch“ sind<sup>206</sup>: Mag ihnen in vielen Fällen nur ein „merkwürdiger Attentismus“ zugrunde liegen, der nach sinngebender, d.h. nationalsozialistischer Kontexteinbindung verlange<sup>207</sup>, so dienten speziell diese Werke ganz offensichtlich der Mobilisierung der »Volksgemeinschaft« und damit der Verherrlichung des Krieges.

Die Frage, warum es Kolbe möglich war, männliche Aktfiguren, darunter u.a. das Potsdamer Ehrenmal, zu schaffen, die offensichtlich im Widerspruch zur NS-Kunstdoktrin und seinen heroischen Kriegerdenkmalen stehen, erklärt sich vor dem Hintergrund der zum Zeitpunkt ihrer Entstehung längst verschobenen Prioritäten der NS-Machthaber sowie der unangefochtenen Stellung des Bildhauers. Als dieser 1940/42 seinen »Großen Stürzenden« wiederauflegte, der in seiner ersten Fassung aus den 1920er Jahren noch 1937 als »entartet« beschlagnahmt worden war, galt der aggressiven Kriegs- und Außenpolitik die Aufmerksamkeit der NS-Machthaber, die NS-Kunstpolitik trat in den Hintergrund.<sup>208</sup> Zu dieser Zeit waren die Gegner längst ausgeschaltet oder fristeten ihr Dasein in der *inneren* oder *äußeren* Emigration, während die systemkonforme, geförderte Kunst ihre Wirkung im Sinne der NS-Ideologie vielerorts entfaltete. Kolbe, ausgezeichnet als Goethe-Preis-<sup>209</sup> und Goethe-Medaillen-Träger<sup>210</sup> sowie als »unersetzlicher Künstler«<sup>211</sup>, galt zu diesem Zeitpunkt als über jede Form von Kritik erhaben – zumal Werke, wie das Potsdamer Gefallenenmal, für relativ unbedeutende Aufstellungsorte vorgesehen waren und somit dem Staat nicht gefährlich werden konnten. Als etablierter Bildhauer des Dritten Reiches, der nunmehr jüngeren Künstlern, insbesondere Arno Breker, die Aufgabe der systemverherrlichenden Propagandakunst überlassen konnte, schuf er vollkommen unbehelligt Werke solchen Formats. Und doch schien es ihm unumgänglich, die Bronze dieser Skulptur vorsichtshalber regimekonform zu glätten und damit die Relikte des Rodinschen Einflusses zu negieren, welches noch die Fassung von 1924 auszeichnete.

Demnach erlag Kolbe, der es 1923 als Segen empfunden hatte, dass sein Beruf „von großsprecherischen und nationalistischen Aufträgen verschont“<sup>212</sup> bliebe, der Versuchung, die drohenden Repressalien des NS-Staates durch die Aufgabe seiner künstlerischen Überzeugung von sich abzuwenden. Sein Anspruch, den Gehalt seiner Figuren allein aus einer plastisch beherrschten, verinnerlichten Körpergebärde heraus zum

---

<sup>206</sup> Zitat Schmoll, gen. Eisenwerth, 1966, S. 271, der sich jedoch speziell auf das »Beethoven-Denkmal« bezog.

<sup>207</sup> Zitat Vester, 1985, S. 117

<sup>208</sup> Beredtes Beispiel für diese Verschiebung ist die Ernennung des Architekten Albert Speers zum neuen Rüstungsminister: Hitler mochte selbst während der Kriegsturbulenzen nicht auf Künstler in seinem engeren Umfeld verzichten, so dass er seinen »Generalbevollmächtigten für die Neugestaltung Berlins« sogar mit derartigen Kompetenzen ausstattete; u.a. Broszat, Staat Hitlers, S. 374ff.

<sup>209</sup> Berger, 1994, S. 132

<sup>210</sup> Thomae, 1978, S. 192/231/286

<sup>211</sup> Thomae, 1978, S. 117

<sup>212</sup> Zitat Kolbe, im Rahmen einer Frage des Berliner 8-Uhr-Abendblatts zur Zukunft der deutschen Kunst im Oktober 1923; zitiert nach Stockfisch, 1984, S. 222

Ausdruck zu bringen<sup>213</sup>, trat hinter systemkonformen Darstellungsmechanismen zurück. Kennzeichen seiner vor allem intentionalen Anpassung ist die Abkehr von geistig-verinnerlichten Figuren.<sup>214</sup> Das »Ehrenmal Stralsund« als Höhepunkt seiner künstlerischen Anpassung diente Kolbe dabei in seiner Direktheit, die sogar eine programmatische Ausnahme in seinem Gesamtwerk blieb, als Signal der Beschwichtigung. Sein Kalkül, seine anfänglichen Gegner auf Seiten der nationalsozialistischen Agitatoren milde zu stimmen, sie für sich zu gewinnen und sich mittels ihrer Hilfe den Weg zur offiziellen Wertschätzung zu ebnen, ging auf, so dass er als erfolgsverwöhnter, eitler Bildhauer schließlich im Dritten Reich nicht auf Erfolg, Ruhm und finanzielle Sicherheit zu verzichten brauchte. Wohlkalkuliert erfüllte er die neuen Maßstäbe an eine systemkonforme Plastik, blieb sich allerdings trotz aller Abhängigkeit von der Protektion der Nationalsozialisten stilistisch weitaus treuer als z.B. Arno Breker. Seine außergewöhnliche Position als national geschätzter Bildhauer dokumentiert – so paradox es auch scheinen mag - seine spätere, relative künstlerische Freiheit, d.h. die Gewähr, ohne Furcht vor neuerlichen Repressalien der eigenen künstlerischen Bestimmung und Überzeugung nachgehen zu können. Eben dass Kolbe in Folge seiner vordergründigen Bekennung zu den NS-Idealen und stilistischer Zugeständnisse an die staatlichen Auftraggeber schließlich ungeahnte Freiräume für die Arbeit an weniger konformen Werke besaß, macht es heute schwer zu akzeptieren, dass ein Bildhauer wie Georg Kolbe sich aus Angst, gesteigertem Ehrgeiz und Geltungsbedürfnis heraus aktiv den Erfordernissen an die NS-Plastik unterwarf. In seiner Eitelkeit geschmeichelt, nahm er neben den Aufträgen zahlreiche Auszeichnungen des NS-Staates entgegen – ohne Resignation über seinen Erfolg.<sup>215</sup> So täuschte er sich selbst am meisten<sup>216</sup>, als er nach 1945 Figuren, wie den »Befreiten«, schuf, und die NS-Machthaber als „Goebbelskreaturen“<sup>217</sup> bezeichnete - er, der durchaus von deren Herrschaft profitiert und einen persönlichen Beitrag zur Stabilität derselben geliefert hatte.

---

<sup>213</sup> Stockfisch, 1984, S. 77

<sup>214</sup> Hinz, Synopse 1996, S. 331, sprach von einer deutlichen „Tendenz vom Subjektiven zum Leitbildhaften“, bei der u.a. die Mobilität und physische Individualitäten zurückgenommen wurden.

<sup>215</sup> Stockfisch, 1982, S. 396, sprach dagegen von einer Indienstnahme des Künstlers durch den Nationalsozialismus, die er sich, wenn auch resigniert, habe gefallen lassen. Auch Gabler, 1996, S. 137, betonte mit Blick auf das künstlerische Profil der »Großen Deutschen Kunstausstellungen«, dass ein auf Individualität beharrender Künstler wie Kolbe angesichts der Monotonie und Monumentalität der dort ausgestellten Werke nur resignieren konnte - ohne jedoch die sich hiermit unweigerlich aufdrängende Frage zu beantworten, warum Kolbe sich dann nicht geweigert hat, in diesem, ihm zuwideren Kontext auszustellen.

<sup>216</sup> Interessant ist, dass Kolbes Stellung im Dritten Reich durchaus auch in seiner Zeit kritisch gesehen wurde. So veröffentlichte z.B. der Künstler John Heartfield 1938 eine Fotomontage unter dem Titel „Brauner Künstlertraum“ in der Prager Volksillustrierten, die Kolbe mit dem Schriftzug zeigte: „Selbstgespräch im Traum: ‚Franco und Beethoven, wie schaff' ich das bloß? Am besten mach' ich wohl einen Kentauren, halb Tier, halb Mensch.‘“ Heartfield spielte auf die aktuelle Auftragssituation Kolbes an, ein Bildnis des spanischen Generals Franco sowie das bereits genannte Beethoven-Monument für die Stadt Frankfurt/Main zu gestalten. Angesichts dieses für ihn unvorstellbaren Spagats zwischen künstlerischer Selbstverwirklichung und staatlicher Indienstnahme stand für ihn Kolbes opportunistisches Verhalten außer Frage. Siehe hierzu Elliott, auf Leben und Tod 1996, S. 274; Berger, 1994, S. 136 (Abbildung der Fotomontage S. 137)

<sup>217</sup> Zitat Kolbe, Rundschau, Berlin 9. Mai 1946, anlässlich des ersten Jahrestages der Kapitulation; zitiert nach Stockfisch, 1984, S. 229

### **2.2.3. Überlebensgroße Männerfantasien: Fritz Klimsch und die weibliche Aktplastik**

Der Bildhauer Fritz Klimsch, Jahrgang 1870, geriet nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend in Vergessenheit. Als Eklektiker geschmäht, der der Plastik keine entscheidenden Impulse gegeben habe<sup>1</sup>, interessierte sich kaum jemand mehr für seine Darstellungen vornehmlich weiblicher Schönheit und Anmut, welche sich hinter Titeln menschlicher Gemütszustände oder mythologisch-allegorischer Motive verbargen. Nur die NS-Kunst-Forschung wies immer wieder auf ihn und seine führende Rolle als Staatskünstler im Dritten Reich hin<sup>2</sup>: Seine Skulpturen, von der NS-Kunstberichterstattung als Homagen an das weibliche Geschlecht gelobt, galten ihr pauschal als Zeugnis einer stilistischen Anpassung an das NS-Herrschaftssystem.<sup>3</sup>

In Anbetracht der Kontinuität seiner künstlerischen Wertschätzung, die verschiedene Epochen – Kaiserreich, Weimarer Republik, NS-Herrschaft und zumindest die Anfänge der Bundesrepublik Deutschland - und politische Systeme – Monarchie, Demokratie und Diktatur – überdauerte, verwundert jedoch die Interessellosigkeit an diesem Bildhauer. So fehlt bis heute eine kunsthistorisch profunde, kritisch reflektierende Monographie über Werk und Wirken Klimschs, die dessen Œuvre in gebotener Objektivität und Distanz vorstellt. Verdienstvolles leistete allerdings Hermann Braun, der durch seine 1991 vorgelegte ‚Dokumentation‘ einen guten Überblick über das langjährige Schaffen dieses Künstlers ermöglicht.<sup>4</sup> Über einige werkspezifische Angaben hinaus verzichtete der Autor jedoch - wie zuvor der Bildhauer in seinen, 1952 publizierten ‚Erinnerungen und Gedanken‘<sup>5</sup> - auf die so dringend erforderliche kritische Auseinandersetzung, insbesondere mit der im Rahmen dieser Studie relevanten Position Klimschs im Dritten Reich. Diesbezüglich ist indessen die 1994 erschienene Dissertation von Gera Hansen eine Bereicherung, die Klimsch, neben Arno Breker und Josef Thorak, als den am meisten geschätzten Bildhauer der NS-Machthaber vorstellte.<sup>6</sup> Die überwiegend ablehnende Beurteilung Klimschs von der NS-Kunstforschung hielt sie für zu pauschal, als dass sie dem Künstler gerecht wer-de, allerdings untermauerte sie deren Einschätzung stilistischer Zugeständnisse von Seiten Klimschs an den NS-

---

<sup>1</sup> U.a. Roh, 1958, S. 306f.

<sup>2</sup> U.a. Bussmann, 1974, o.S.; Wolbert, 1982, S. 14/25; Olbrich, 1990, S. 319

<sup>3</sup> U.a. Heusinger von Waldegg, 1979, S. 300; Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 21; Olbrich, 1990, S. 320

<sup>4</sup> Hermann Braun: Fritz Klimsch. Hannover 1991. Diese Dokumentation baut auf seinen bereits 1980 publizierten Katalog anlässlich einer Ausstellung in der Hannoveraner Galerie Koch zum 20. Todestag des Künstlers auf.

<sup>5</sup> Fritz Klimsch: Erinnerungen und Gedanken. Berlin 1952

<sup>6</sup> Gera Hansen: Fritz Klimsch. Kiel 1994

Kunstgeschmack.<sup>7</sup> Ihr abschließendes Urteil lautete - wider Erwarten: Klimsch sei von Seiten des Nationalsozialismus vereinnahmt worden.<sup>8</sup>

Vor diesem Hintergrund soll nachfolgend die Frage nach Klimschs stilistischer Anpassung in der Zeit des Nationalsozialismus bzw. nach dessen künstlerischem Opportunismus an ausgewählten Bildbeispielen des Künstlers diskutiert bzw. verifiziert werden. Wie bereits bei den Werkanalysen von Breker und Kolbe gilt es im Anschluss einer Skizzierung seiner Vita dabei auch hier, die Systemkonformität seiner Werke zu belegen, durch den Vergleich von vor und nach 1933 entstandenen Arbeiten eventuelle stilistische Brüche aufzuzeigen und schließlich nach den Gründen seines möglicherweise opportunistischen Verhaltens zu fragen.

### **Fritz Klimsch - Vita**

1870 in Frankfurt am Main geboren, begeisterte der junge Fritz Klimsch schon während seines Studiums in der Zeit zwischen 1886 und 1890 in Berlin sowohl Jurymitglieder als auch private Auftraggeber.<sup>9</sup> Durch den Absatz seiner, der akademischen Tradition stark verpflichteter Arbeiten konnte er seit 1889 ein eigenes Atelier unterhalten; erste Auszeichnungen stellten sich ein: 1889 gewann er den ersten Preis in einem Wettbewerb mit seinem heute verschollenen Relief »Christus und Maria Magdalena«<sup>10</sup>; 1894 folgte der »Große Staatspreis« für die überlebensgroße Figur des »Gefesselten«<sup>11</sup> von 1891/92, der bereits 1892 in der »Großen Berliner Kunstausstellung« zusammen mit der Büste seines Veters Eugen Klimsch<sup>12</sup> in römischer Gewandung zu sehen war.<sup>13</sup> Zeugnisse seiner sehr frühen Anerkennung sind ferner die 1898 entstandene »Tänzerin Valentine Petit«<sup>14</sup>, die als ein Hauptwerk des Berliner Jugendstils gilt und noch im Entstehungsjahr von der Berliner Nationalgalerie angekauft wurde<sup>15</sup>, sowie zahlreiche Bildnisse<sup>16</sup> und Grabdenkmäler<sup>17</sup> namhafter Zeitgenossen aus Wirtschaft, Politik und Kultur. Sie ließen ihm schöpferische Freiräume, in denen er sich vorwiegend der

---

<sup>7</sup> Hansen, 1994, S. 203f.

<sup>8</sup> Hansen, 1994, S. 206

<sup>9</sup> Die nachfolgende Skizzierung seines Werdegangs folgt den Angaben Brauns; 1991, S. 17ff., bzw. Hansens, 1994, S. 8ff.

<sup>10</sup> Braun, 1991, S. 17; Hansen, 1994, S. 10

<sup>11</sup> Gips, ca. 210 cm hoch, Verbleib unbekannt (Braun 3); Braun, 1991, S. 299f./Abb. S. 41

<sup>12</sup> Gips, Höhe ca. 80 cm, zerstört (Braun 4); Braun, 1991, S. 300/Abb. S. 42

<sup>13</sup> Hansen, 1994, S. 11

<sup>14</sup> Bronze, Höhe 47 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (Braun 12); Braun, 1991, S. 304f./Abb. S. 50f.

<sup>15</sup> Hansen, 1994, S. 2; Petra Krutisch: Fritz Klimsch - Tänzerin. In: Peter Bloch (Hg.) u.a.: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Berlin 1990, S. 149f.

<sup>16</sup> U.a. 1891/92 »Generalpostmeister Heinrich von Stephan«; 1893 »Rudolf von Gneist« (Rechtsgelehrter und Mitglied des Reichstages); 1895 »Contessa Rusconi-Jahn«; 1897 Bildnisse der Familie des Champagnerfabrikanten Mumm von Schwarzenstein; 1904 »Karl Binding«; Braun, 1991, S. 17ff.

<sup>17</sup> U.a. 1902 für Cecilie und Alois Alzheimer; 1905 für Julius F. und Therese Meissner; Braun, 1991, S. 19ff.

Aktplastik widmete, die wiederum sehr direkt den Einfluss berühmter Künstler, vor allem Rodins, Michelange-los oder Donatellos, zeigen bzw. Klimschs Inspiration durch die klassische griechische Antike offenbaren.<sup>18</sup> Die Mitbegründung der renommierten Berliner Sezession, neben Max Liebermann, Max Klinger u.a., im Jahr 1897/98 weist überdies auf sein kunstpölitisches Interesse.<sup>19</sup> Der eigentliche Durchbruch als Künstler gelang Klimsch jedoch erst mit seinem Denkmal zu Ehren des Arztes Rudolf Virchow [1821-1902]<sup>20</sup>, mit dem ihn die Stadt Berlin 1906 beauftragte. Statt eines Portraits gestaltete er eine Figurengruppe, die dessen Ringen mit Krankheit und Tod durch die Darstellung eines Zweikampfes eines Titanen mit einer Sphinx symbolisierte. Klimsch erntete für diese Form allegorischer Denkmalsplastik große Anerkennung, die sich in offiziellen Auszeichnungen und Aufträgen niederschlug: 1910 wurde er vom Preußischen Kultusministerium zum ordentlichen Professor ernannt und erhielt zeitgleich den Auftrag, vier Figuren<sup>21</sup> für das berühmte Kronprinzensilber zu schaffen. 1911 berief man ihn zum Mitglied der »Königlichen Akademie der Künste zu Berlin«, 1916 zum Senator der »Preußischen Akademie der Künste«. Aufträge, wie die vier Monumentalfiguren<sup>22</sup> für den Sitzungssaal des Reichstagsgebäudes in Berlin von 1914, das Portrait des Generalfeldmarschalls Paul von Hindenburg<sup>23</sup> (1916) oder dessen Ersten Generalquartiermeisters, Erich Ludendorff (1918)<sup>24</sup>, dokumentieren seine gesellschaftliche Akzeptanz und deuten auf seinen regen Umgang in höheren gesellschaftlichen Kreisen. So überstand der Bildhauer selbst die entbehrungsreiche Zeit des Ersten Weltkrieges ohne allzu große Einschränkungen.

Nach dem Krieg ging das Interesse an seiner Kunst stark zurück. Weniger durch die Inflation oder später, gegen Ende der Weimarer Republik, durch die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise, sondern vielmehr durch den mittlerweile salonfähig gewordenen Expressionismus geriet seine eklektische Kunst ins Abseits. Seine 1921 erfolgte Berufung durch Arthur Kampf an die »Akademische Hochschule für die bildenden Künste«<sup>25</sup> sowie

---

<sup>18</sup> Deren Werke konnte Klimsch auf seinen Reisen studieren: 1894 unternahm er seine Hochzeitsreise nach Paris; 1895 ermöglichte ihm der »Große Staatspreis« eine ausgedehnte Italienreise; 1909: Griechenlandreise nach Olympia, Athen, Delphi u.a.; Braun, 1991, S. 17ff.; Hansen, 1994, S. 11ff.. Eine ausführliche Darstellung dieser stilistischen Auseinandersetzung, die sich oft kaum vom Kopieren unterscheidet, bei Hansen, 1994, S. 30ff.

<sup>19</sup> Klimsch trat jedoch 1913 in die Freie Sezession über; Braun, 1991, S. 18/22

<sup>20</sup> Gruppe in Kirchheimer Blaubankgestein ca. 190 cm, Unterbau in Muschelkalk 581 cm, Basis 550 x 425 cm, Berlin (Braun 57); Braun, 1991, S. 328f./Abb. S. 101

<sup>21</sup> »Tänzer«, Höhe 42 cm; »Schleiertänzerin«, Höhe 42 cm; »Jüngling mit Panflöte«, Höhe 41,5 cm; »Tänzerin«, Höhe 42,5 cm; alle Silber (Braun 70–73); Braun, 1991, Abb. S. 116f.

<sup>22</sup> Personifikationen der Kardinaltugenden: »Tapferkeit«, »Demut«, »Gerechtigkeit« und »Weisheit«, Höhe je 240 cm, Bronze, Aufstellung 1917, beim Reichstagsbrand 1933 zerstört (Braun 89-92); Braun, 1991, S. 345f./Abb. S. 136ff.; Hansen, 1994, S. 56ff.

<sup>23</sup> Bronze, Höhe 43 cm, Bayer AG/Leverkusen (Braun 86); Braun, 1991, S. 343/Abb. S. 133

<sup>24</sup> Bronze, Höhe 43 cm, Bayer AG/Leverkusen (Braun 93); Braun, 1991, S. 346/Abb. S. 140

<sup>25</sup> Braun, 1991, S. 21ff.; Hansen, 1994, S. 17ff.

die 1924 erschienene, erste Monographie über den Künstler von Wilhelm von Bode<sup>26</sup>, können nicht darüber hinweg täuschen, dass er als Bildhauer an Bedeutung verlor und allmählich in immer stärkere finanzielle Abhängigkeit zu seinem Hauptauftraggeber Carl Duisberg geriet.<sup>27</sup> Duisberg [1861-1935], Generaldirektor von Bayer Leverkusen und bereits seit 1911 dessen wichtigster Förderer, erteilte dem Berliner Bildhauer als Privatperson und in seiner Funktion als Werksdirektor annähernd 40 Aufträge, darunter Portraitsbüsten, Einzelfiguren und Figurenensembles.<sup>28</sup> Doch seit 1923 sah er von weiteren Aufträgen ab, so dass sich Klimschs finanzielle Situation gegen Ende der 1920er Jahre rapide verschlechterte.<sup>29</sup>

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Januar 1933 rückte der mittlerweile als traditionell geschmähte Bildhauer erneut ins Blickfeld. Seine, vorwiegend dem Neoklassizismus verpflichtete Kunst galt als vorbildlich.<sup>30</sup> Nicht das Bedürfnis nach Monumentalkunst für die Staatsbauten befriedigend, sondern mit seinen weiblichen Aktfiguren eine eigene, systemkonforme Nische besetzend, wurde er von der gleichgeschalteten Kunstpresse als einer „der markantesten Künstlerpersönlichkeiten im Großdeutschen Reich“ gepriesen.<sup>31</sup> Vor allem NS-Größen, darunter Hitler, Göring und Goebbels, schätzten ihn sehr.<sup>32</sup> Letzterer nahm sogar, nach dem Tod Duisbergs 1935, dessen frei gewordene Stelle als gönnerhafter Mäzen ein: Zu Goebbels Aufträgen gehörten u.a. drei Figuren für den Festsaal des Propagandaministeriums<sup>33</sup> (1936/37), fünf Marmorfiguren für das dortige Treppenhaus<sup>34</sup> (1937-39) sowie verschiedene Plastiken für den Garten seiner Privatvilla auf der Insel Schwanenwerder. Klimsch portraitierte u.a. 1936 Adolf Hitler, dessen Bildnis in mindestens 24 Exemplaren gegossen wurde, und 1937 Reichsinnenminister Wilhelm Frick.<sup>35</sup> 21 Arbeiten waren von ihm auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« zu sehen<sup>36</sup>; im Krieg galt er als »unersetzlicher Künstler«<sup>37</sup>; 1940 erhielt er die

<sup>26</sup> Wilhelm von Bode: Fritz Klimsch. Eine Auswahl seiner Werke. Freiburg/Breisgau 1924

<sup>27</sup> Hansen, 1994, S. 162f.

<sup>28</sup> Hansen, 1994, S. 106ff.

<sup>29</sup> Hansen, 1994, S. 161ff., verwies u.a. auf die hohe finanzielle Belastung Klimschs, die ihn schließlich 1933 sogar gezwungen hätten, seine repräsentative Wohnung zugunsten einer kleineren aufzugeben: Seine Tochter geriet durch ihre schwere Erkrankung an Knochenmarkstuberkulose in lebenslange Abhängigkeit von der elterlichen Fürsorge, so dass der Bildhauer für Behandlungen und kostspielige Sanatoriumsaufenthalte aufkommen musste.

<sup>30</sup> Vgl. Hansen, 1994, S. 211

<sup>31</sup> Zitat Rittich, Klimsch Geburtstag 1940, S. 61

<sup>32</sup> Backes, 1988, S. 98f.; vgl. Hansen, 1994, S. 215

<sup>33</sup> »Erato«, Marmor; »Nereide auf der Muschel« und »Nereide mit Delphin«, Bronze; Höhe je 160 cm, Verbleib unbekannt, jedoch »Nereide mit Muschel« 1990 wiederentdeckt (Braun 181-183); Braun, 1991, S. 386f./Abb. S. 234f.. Eine nähere Vorstellung dieser Figur erfolgt zu späterem Zeitpunkt.

<sup>34</sup> »Jüngling mit Panflöte«, »Mädchen, Tuch um die Hüfte haltend«, »Herabschreitender Jüngling«, »Mädchen mit Tuch« und »Mädchen, Tuch über die Schulter haltend«, Carrara-Marmor, Höhe je 155 cm, verschollen, vier von ihnen auf der GDK 1939 (Braun 194-198); Braun, S. 393f./Abb. S. 248ff.. Eine nähere Vorstellung dieser Figuren erfolgt zu späterem Zeitpunkt.

<sup>35</sup> Braun, 1991, S. 33

<sup>36</sup> Thomae, 1978, S. 408

<sup>37</sup> Thomae, 1978, S. 117. Vgl. Gabler, 1996, S.166



Goethe-Medaille zu seinem 70. Geburtstag<sup>38</sup> und wurde Mitglied des »Reichskultursenates«<sup>39</sup>, 1944 zudem Senator der Deutschen Akademie in München.<sup>40</sup> In die späten Kriegsjahre fällt darüber hinaus die Bewilligung eines Staatsateliers, das er auf Vermittlung des Propagandaministers erhielt: Anlass hierzu war, laut Klimsch, die Begeisterung Goebbels über den Entwurf für einen, bereits seit Ende der 1920er Jahre vorbereiteten Mozart-Brunnen<sup>41</sup>, für dessen Realisierung sich dieser bei Hitler persönlich einsetzte.<sup>42</sup> Als Geschenk für die Stadt Salzburg gedacht, veranlasste er den Transport des Modells von Berlin nach Salzburg, nachdem der Bildhauer den Wunsch geäußert hatte, diese Arbeit direkt vor Ort auszuführen.<sup>43</sup>

Diesen Anerkennungen, die seine Wertschätzung als Bildhauer im Dritten Reich belegen, steht die kurzzeitige Diffamierung seines »Gefallenendenkmals für das Brandenburgische Infanterieregiment 64«<sup>44</sup> von 1921-23 als »entartet« gegenüber, dessen Einschmelzung nur durch das Einschreiten Albert Speers verhindert werden konnte.<sup>45</sup> Auch seine Auswahl an Künstlern für die »Zweite Jubiläums-Ausstellung aus Anlass des 150jährigen Bestehens der akademischen Ausstellungen. Berliner Bildhauer von Schlüter bis zur Gegenwart«, deren Organisation Klimsch 1936 übernommen hatte<sup>46</sup>, stieß auf Missbilligung: Neben Werken geschätzter Bildhauer, wie Schadow, Rauch und Begas, wollte er solche von Barlach, Kollwitz und Lehmbruck präsentieren. Doch musste er sich dem zuständigen Reichsinnenminister beugen, der die Abnahme ihrer »entarteten« Arbeiten anordnete.<sup>47</sup> Außerdem erfolgte seine Pensionierung als Vorsteher eines Meisterateliers für Bildhauerei von der »Akademischen Hochschule für die bildende Künste Berlin« zum 1. April 1935 entgegen seinen ausdrücklichen Willen.<sup>48</sup>

Nach 1945 wurde es still um den Künstler. Mittlerweile lebte Klimsch zurückgezogen in Saig/Schwarzwald bei seinem ältesten Sohn, nachdem er im Februar 1946 als

---

<sup>38</sup> Thomae, 1978, S. 231 (eigentlich wurde beabsichtigt, Klimsch mit der ranghöheren Auszeichnung des Adlerschildes zu ehren; zu den Umständen, die dies verhinderten, siehe Thomae, 1978, S. 282)

<sup>39</sup> Thomae, 1978, S. 405; Hansen, 1994, S. 179, nannte dagegen bereits das Jahr 1938 als Benennungsjahr.

<sup>40</sup> Braun, 1991, S. 35

<sup>41</sup> Gipsmodell um 1931, Höhe ca. 220 cm/ 1/3-Größe zum Endstadium (Braun 155); Braun, 1991, S. 373f./ Abb. S. 207

<sup>42</sup> Klimsch, 1952, S. 153ff.

<sup>43</sup> Vgl. Klimsch, 1952, S. 153ff.; Hintergrund war, so Hansen, 1994, S. 180, nicht zuletzt die teilweise Zerstörung seines Ateliers und einiger seiner Werke während eines Bombenangriffs Ende 1943, nach dem er mit seiner Familie Berlin resigniert verließ, um sich vorerst in Graz, schließlich in Salzburg niederzulassen. Zur Erholung fand er sich zwischen diesen beiden Stationen in einem Künstlererholungsheim ein; Thomae, 1978, S. 118f.

<sup>44</sup> Bronze/Muschelkalksteinsockel, Maße unbekannt, ehem. Stadt Prenzlau, nach 1946 zerstört (Braun 117); Braun, 1991, S. 358/Abb. S. 168

<sup>45</sup> Klimsch an Lisel Klimsch in einem Brief vom November 1942; zitiert nach Braun, 1991, S. 358

<sup>46</sup> Zu dieser Ausstellung und Klimschs Verantwortung siehe vor allem Gabler, 1996, S. 82ff.

<sup>47</sup> Klimsch wandte sich daraufhin an Kampf, und bat ihn um Klärung, da es sich zu diesem Zeitpunkt bei Barlach und Kollwitz noch immer um Mitglieder der Akademie handelte; Hansen, 1994, S. 177

<sup>48</sup> Klimsch trat nach seiner Berufung im Januar 1934 diesen Posten erst im Dezember 1934 an; aufgrund seiner kurzen Dienstzeit unter 10 Jahren hatte er kein Anrecht auf ein Ruhegeld, das er jedoch wegen seiner damaligen finanziellen Notlage durchzusetzen versuchte; Hansen, 1994, S. 173f.

»Reichsdeutscher« durch den Salzburger Bürgermeister des Landes verwiesen wurde.<sup>49</sup> Bis zu seinem Tod 1960 entstanden nur noch wenige Arbeiten, zumeist für die Firma WMF, mit der er nach 1945 vertraglich verbunden war.<sup>50</sup> Letzte Ehrungen des Künstlers erfolgten 1955 mit der Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt Saig und der Verleihung des Großen Bundesverdienstkreuzes durch den Bundespräsidenten 1960.<sup>51</sup>

### **Weibliche Aktplastik als Spiegel der nationalsozialistischen Vorlieben**

Um die Frage nach der speziellen Form seiner stilistischen Anpassung an die NS-Kunstdoktrin bzw. seines künstlerischen Opportunismus zu beantworten, gilt es nach dem bereits bekannten Schema die speziellen Merkmale seiner von jeher bevorzugten weiblichen Aktplastik aus der Zeit nach 1933 herauszuarbeiten und sie mit den NS-Kunstanforderungen zu konfrontieren. Wie bereits erläutert, beherrschte die Aktplastik des Dritten Reiches vor allem eine Darstellungsform: die der Frau in der Rolle als Lust- und Sexualobjekt, wobei die körperlichen Reize unverhohlen zum Genuss des Betrachters zur Schau gestellt wurden. Anhand ausgewählter Bildbeispiele, insbesondere seiner viel zitierten Hauptwerke aus der Zeit des Dritten Reiches »Olympia«, »Die Woge« und »Maja«, gilt es zu untersuchen, ob und inwieweit Klimsch dieses Muster bediente.

Besondere Beachtung fand im Dritten Reich sein weiblicher Akt »Olympia«<sup>52</sup> [Abb. 23]. Diese überlebensgroße Bronze von 1937 zeigt eine sitzende junge Frau, mit über dem linken, angewinkelten Knie überschlagenen Händen. Ihr rechtes Bein fällt durch den podestartigen Sockel, auf dem sie sitzt, im rechten Winkel zur Seite hinab, so dass der Blick in ihren Schoß gewährleistet wird. Ihr provozierend-kecker Blick über die rechte, hochgezogene Schulter lässt erkennen, dass sie ihre Reize in vollem Bewusstsein zur Schau stellt und die Aufmerksamkeit des Betrachters offensichtlich genießt, dem sie einen freizügigen Blick auf ihre üppigen Körperformen erlaubt.

Ursprünglich vom Heeresbauamt der Stadt Magdeburg als Allegorie der Gesundheit in Auftrag gegeben, sah man nach der Fertigstellung dieser Bronze von einer Aufstellung am geplanten Ort, d.h. im Garten des neu erbauten Militärlazarettes der Stadt, ab.<sup>53</sup> Laut Klimsch, galt sie hierfür als „zu schade“<sup>54</sup>, so dass schließlich ein erster Guss, vom Deut-

---

<sup>49</sup> Hansen, 1994, S. 181

<sup>50</sup> Hansen, 1994, S. 182

<sup>51</sup> Laut Braun, 1991, S. 36, hat Klimsch zuvor das einfache Bundesverdienstkreuz im Jahr 1955 abgelehnt.

<sup>52</sup> Bronze, Höhe 155 cm, GDK 1938 (Braun 187); Braun, 1991, S. 388f./Abb. S. 240f. oder Davidson, Skulpturen 1988, o. S.

<sup>53</sup> Braun, 1991, S. 388

<sup>54</sup> Klimsch äußerte sich im Oktober 1937 gegenüber seiner Schwiegertochter Lisel, sie fanden die Figur „eigentlich zu schade, (als) daß sie da versteckt“ werde könne; zitiert nach Braun, 1991, S. 389

schen Reich erworben, im Garten der Berliner Reichskanzlei aufgestellt wurde, ein zweiter in den Besitz Alfred Rosenbergs übergang.<sup>55</sup>

Mag diese offenherzige Zurschaustellung des nackten, weiblichen Körpers in Anbetracht der ursprünglichen Aufgabenstellung auch überraschen, die nationalsozialistische Kunstberichterstattung überschlug sich vor Lob: Sie galt als „Denkmal“ des NS-Schönheitsideals<sup>56</sup>, da es dem Künstler gelungen sei, sein „Idealbild klassischer Schönheit und lebensbejahender Kraft ins Monumentale zu steigern“.<sup>57</sup> Auch Uli Klimsch, sich als ältester Sohn des Bildhauers mehrfach öffentlich über die Kunst seines Vaters äussernd<sup>58</sup>, bemerkte, dass die »Olympia« „deutsch wohl wie jedes Werk Fritz Klimschs“ sei, doch wehe „ein anderer neuer Atem“ um die Figur, die wie „eine unermeßliche, uns im Innersten aufrüttelnde Sehnsucht“ wirke.<sup>59</sup>

Klimsch erfüllte dementsprechend mit dieser Figur die neuen Anforderungen der Nationalsozialisten an die weibliche Aktplastik, entsprach ihrem proklamierten Frauenbild. Durch den überhöhenden Titel legitimiert, bot sie ihre körperlichen Vorzüge dem voyeuristischen Blick des Betrachters an und ermunterte ihn sogar zum weiteren Schauen durch ihren provozierenden, sich ihrer Wirkung überaus bewussten Blickkontakt mit ihm. Dass Klimsch zuvor als Bildhauer offensichtlich Schwierigkeiten bei der Umsetzung seines Auftrages hatte, worauf seine rhetorische Frage - „Die Gesundheit kann man doch eigentlich nur durch einen schönen Körper darstellen, oder weißt Du sonst einen Ausweg?“<sup>60</sup> – an seine Schwiegertochter Lisel verweist, blieb für sie irrelevant. Im Gegenteil, Klimschs »Olympia«, wie er sein Modell schon kurz nach der Fertigstellung bezeichnete<sup>61</sup>, überstieg als Ausdruck ‚gesunder Schönheit‘ sogar ihre Erwartungen zu diesem Zeitpunkt.

Klimsch, der mit seiner »Olympia« einen - wie zu zeigen sein wird -, in seinem bisherigen Œuvre in Ausdruck und Pose vorbildlosen, systemkonformen Akt geschaffen hatte, knüpfte 1938 mit der Figur »Galathea«<sup>62</sup> [Abb. 24] an ihren unerwarteten Erfolg an: Auch dieser Akt des Bildhauers galt als „Bekenntnis zu einem rassischen, körperlichen und charakterlichen Schönheitsideal“.<sup>63</sup> So überrascht nicht, dass sie, ursprünglich ohne

---

<sup>55</sup> Laut Braun, 1991, S. 389, gilt der Erstguss als verschollen, der Zweitguss wurde nach dem Krieg auf dem Gelände des Landeskrankenhauses Salzburg aufgestellt. Ein dritter Guss befindet sich heute im süddeutschen Privatbesitz.

<sup>56</sup> Zitat Scholz: Klimsch Geburtstag 1940, S. 109

<sup>57</sup> Zitat Rittich, Klimsch Geburtstag 1940, S. 55; vgl. Scholz, Klimsch Geburtstag 1940, S. 109

<sup>58</sup> Z.B. Uli Klimsch: Fritz Klimsch - Zur Kollektivausstellung des Künstlers in Berlin. In: Kunst im Dritten Reich, 2. Jg., Folge 3, März 1938; Uli Klimsch: Fritz Klimsch. Freie Schöpfungen. Berlin 1949

<sup>59</sup> Zitate Uli Klimsch, 1938, o.S.

<sup>60</sup> Zitat Klimsch aus einem Brief vom 13. Mai 1937 an Lisel Klimsch; abgedr. bei Braun, 1991, S. 389

<sup>61</sup> Klimsch an Lisel Klimsch in einem Brief vom 13. Oktober 1937; zitiert nach Braun, 1991, S. 389

<sup>62</sup> Bronze, Höhe 117 cm, GDK 1939, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (derzeit als Leihgabe im Bundesnachrichtendienst/Pullach), (Braun 192); Braun, 1991, S. 392/Abb. S. 246; Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>63</sup> Zitat Rittich, Klimsch 1941, S. 4

Auftrag entstanden, sogleich auf der GDK 1939, auf der sie neben vier weiteren Akten des Bildhauers zu sehen war<sup>64</sup>, vom »Deutschen Reich« erworben wurde.<sup>65</sup>

Ebenerdig sitzend, stützt sie den rechten Arm ausgestreckt hinter ihrem nackten, schlanken Körper ab und umgreift mit ihrer linken Hand das rechte, aufgestellte Bein kurz unter dem Knie. Ihr linkes Bein wiederum liegt auf dem Boden in rechtem Winkel auf, so dass der Unterschenkel unter dem angewinkelten, rechten Bein hindurchragt und, vergleichbar der »Olympia«, den Blick in den sich öffnenden Schoß freigibt. Im Unterschied zu ihr blickt die »Galathea« jedoch weniger provokant und auffordernd, so dass die Zurschaustellung ihres Körpers nicht in dem gleichen Maße absichtsvoll wirkt. Auch ist ihr Körper weniger üppig geformt, bei ähnlich starker Glättung der Materialoberfläche.

In dem späteren Monumentalwerk »Die Woge«<sup>66</sup> von 1940-42 [Abb. 25 a,b] folgte der Künstler seinem Gefühl, dass seine „große neue Figur die stärkste von allen wird“.<sup>67</sup> Als Symbol der sich am Meeresstrand brechenden Wellen gestaltete Klimsch, „kein anmutig zierliches Mädchen (...), sondern ein von Leben strotzendes Weib“<sup>68</sup>, das keinerlei Wünsche der Nationalsozialisten an die weibliche Aktplastik mehr offen ließ bzw. offen lassen sollte.

Äußerst selbstbewusst und ihre Wirkung auf den Betrachter genießend, stützt sich eine nackte, leicht seitlich liegende Frau auf ihrem rechten, angewinkelten Arm nach hinten auf. Ihr rechter Unterarm bildet so, zusammen mit dem rechtem Oberschenkel, eine Gerade oberhalb der Plinthe. Ihre linke Hand umfasst in Höhe des Knies das angewinkelte und leicht gespreizte, linke Bein, dessen Fußspitze die Plinthe, dessen Fußballen wiederum den nach hinten angewinkelten Unterschenkel des rechten Beines berührt.

Diese Liegende, die ihre Reize ganz ohne Umschweife, gar plump darbietet, erscheint wie eine Weiterentwicklung der sitzenden »Olympia«. Hielt diese noch mit beiden Händen ihr angewinkeltes Bein fest umgriffen, so dass nur der Blick in den Schoß möglich war, so gewährt die »Woge« den unversperrten Blick auf den gesamten, üppig geformten, nackten Körper. Auf eine Hauptschauseite konzipiert, bietet sie ihre körperliche Pracht durch ihr ausgestrecktes Liegen jedermann feil und verschafft somit dem voyeuristischen Blick des Betrachters schnelle Befriedigung. Überraschend und neu an der »Woge« ist die

---

<sup>64</sup> Hierbei handelte es sich um vier, von Goebbels in Auftrag gegebene Figuren für das Treppenhaus seines Propagandaministeriums (Braun 194–197), die zu späterer Stelle noch einmal explizit hervorgehoben werden; GDK-Katalog 1939, Nr. 574f.

<sup>65</sup> Braun, 1991, S. 392

<sup>66</sup> Carrara-Marmor, Höhe 115 cm, Grundfläche 165 x 70 cm, nach 1945: Aufstellung in den Gartenanlagen der Bahnhofsstraße von Kyritz, GDK 1942 [Abbildung im Katalog S. 65] (Braun 214); Braun, 1991, S. 402ff./Abb. 276ff.; Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>67</sup> Zitat Klimsch, aus einem Brief an Lisel Klimsch vom 20. Oktober 1940; zitiert nach Braun, 1991, S. 403

<sup>68</sup> Zitat Klimsch, aus einem Brief an Uli Klimsch vom 1. Januar 1942; zitiert nach Braun, 1991, S. 403f.

Frisur: schulterlang, in Wellen gelegt und hinter die Ohren gestreift, entspricht sie der typischen Frisurenmode der 1930er und 1940er Jahre.<sup>69</sup>

Angesichts dieser Frauengestalt, die zeitliche Aktualität suggerierte, schwärmten NS-Machthaber und die NS-Kunstberichterstattung.<sup>70</sup> Letztere sprach von der „Überwindung klassizistischer Formerstarrung oder impressionistischer Formaflösung durch eine dem althellenistischen Geist verwandte Erneuerung und Vergeistigung der Plastik“.<sup>71</sup> Diese Steigerung „zum vollkommenen Vorbild“ erfülle die „ethische Aufgabe“ der NS-Kunst, „Auslesevorbild(er) für ein gesundes und lebensstüchtiges Menschtum“ zu schaffen.<sup>72</sup> Goebbels zeigte sich auf seine Weise angetan von dieser Aktfigur: Als er sie 1940 während eines Besuchs in Klimschs Atelier als Tonmodell sah, erwarb er sie noch vor der Fertigstellung in Carrara-Marmor für die Stadt Berlin.<sup>73</sup> Klimsch soll ihm gegenüber die Bitte geäußert haben, sie einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen: Ihm schwebte „im Tiergarten ein Tempelchen“ vor, in dem er sie sich öffentlich präsentiert wünschte.<sup>74</sup> Hermann Göring signalisierte seinerseits Interesse an dieser Figur, doch musste der Bildhauer ihm wegen Goebbels frühen Ankauf eine Absage erteilen.<sup>75</sup>

Eine der sitzenden »Olympia« und der liegenden »Woge« vergleichbare Größe bescheinigte die gleichgeschaltete Kunstpresse der stehenden »Maja«<sup>76</sup> [Abb. 26] von 1939, die Reichsaußenminister von Ribbentrop auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1940<sup>77</sup> erwarb.<sup>78</sup>

Die schlanke, aber kräftige Figur von 223 cm Höhe steht im angedeuteten Kontrapost mit Stand- und Spielbein auf einer Plinthe. Den rechten Arm über den nach vorn geneigten Kopf führend, berührt ihre rechte in Höhe der Schulter die linke Hand, deren Arm senkrecht in die leicht eingeknickte Hüfte gestemmt ist. Ebenso künstlich wie diese Geste, wirkt auch der den Akt überhöhende Titel, der keinerlei Bezug zur Gestaltung der Figur erkennen lässt.

---

<sup>69</sup> Hansen, 1994, S. 194f., bemängelte an dieser Figur deren Diskrepanz zum Titel, der eher eine bewegte Figur erwarten ließe.

<sup>70</sup> Hansens Auffassung, 1994, S. 183f., die »Woge« trage die individuellen Gesichtszüge der Sekretärin Monika Brill und widerspreche somit der NS-Forderung nach Herausstellung des Allgemeingültigen, überlascht angesichts der nachfolgend genannten Lobpreisungen dieser Skulptur durch die NS-Kunstberichterstattung, zumal sich dem Außenstehenden diese Individualität in keiner Weise erschließt.

<sup>71</sup> Zitat Horn, 1941, S. 92; vgl. Delpy, 1942, o.S.

<sup>72</sup> Zitate Horn, 1941, S. 92

<sup>73</sup> Braun, 1991, S. 403

<sup>74</sup> Klimsch in einem Brief an Lisel Klimsch vom 8. Dezember 1940; zitiert nach Braun, 1991, S. 404

<sup>75</sup> Klimsch in einem Brief an Lisel Klimsch vom 1. Juni 1942; zitiert nach Braun, 1991, S. 404f.

<sup>76</sup> Bronze, Höhe 223 cm, Berlin, GDK 1940 (Braun 200); Strandbad Mägelsee in Rahnsdorf/Berlin; Braun, 1991, S. 395f./Abb. 256f.; Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>77</sup> Von Klimsch waren auf der GDK 1940 zudem die Akte »Schauende« (um welche Figur es sich hierbei handelte, kann nicht eindeutig benannt werden) und »Der Kämpfer« (Braun 179) sowie das Portrait des »Graf von Schlieffen« (Braun 55) ausgestellt; GDK-Katalog 1940, Nr. 603-606

<sup>78</sup> Braun, 1991, S. 396; dort auch der Hinweis, dass eine kleinere Bronzeversion der »Maja« von ca. 74 cm Höhe vom Danziger Propagandaamt erworben wurde.

Lobte man im Dritten Reich neben der Steigerung des Ausdrucks ins Monumentale die Vereinfachung der Komposition auf eine einzige bedeutsame Geste<sup>79</sup>, so sah Olbrich in der sinnlichen Ausstrahlung der glatt modellierten Oberfläche der Bronze einen Widerspruch zu dem versperrenden Armwinkel und dem verschlossenen Antlitz.<sup>80</sup> Braun bescheinigte sogar dem „medusenhafte(n) Antlitz mit den großen und wie erloschen scheinenden Augen“ eine bedrohliche Wirkung und sah darin eine Anspielung auf die politische Lage zu Beginn des Zweiten Weltkrieges.<sup>81</sup>

Doch ist die Gestik weder bedeutsam noch versperrt sie den Blick auf den Körper, ebenso wenig wie das Gesicht verschlossen oder der Blick gar bedrohlich ist. Im Gegenteil, die verhältnismäßig großen Augen wirken ausdruckslos und leer, verleihen aber dem Gesicht eine gewisse Offenheit. Ihnen deshalb seherische Fähigkeiten zuzuschreiben, scheint jedoch, nicht zuletzt in Anbetracht Klimschs in dieser Art niemals politisch motivierter bzw. politischen Bezug nehmender Kunst, bei weitem übertrieben.<sup>82</sup> Außerdem besteht kein Widerspruch zwischen Modellierung der Figur und Gestik, denn letztere gewährt sehr wohl und beabsichtigt eine gute Sicht auf den nackten Körper, der durch die Glättung der Bronze in seiner Makellosigkeit zusätzlich betont wird. Sie soll der Figur zudem den Anschein von Unbefangenheit verleihen, das Festhalten eines natürlichen Augenblicks suggerieren, nur wirkt sie hierfür zu aufgesetzt.

Wie die »Maja«, so zog auch die kurz danach geschaffene »Jugend«<sup>83</sup> (1940/41) [Abb. 27] die Aufmerksamkeit der NS-Kunstberichterstattung auf sich: Sie sah in dieser Figur ein treffliches Charakterbild der ‚deutschen Jugend‘.<sup>84</sup> Als einzige Aktplastik Klimschs war sie darüber hinaus für Hitlers ehrgeiziges Projekt einer weltgrößten Kunstgalerie in Linz vorgesehen.<sup>85</sup> Doch bevor sie schließlich, wie beabsichtigt, erstmals in Bronze gegossen werden konnte, deren Verwendung kriegsbedingt reglementiert worden war, fertigte man 1942 zwei Exemplare in Zink an: das eine war auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1944 zu sehen<sup>86</sup>, das andere wurde von der Stadt Wels erworben.<sup>87</sup> Im Standmotiv der »Maja« ähnelnd, unterscheidet sich diese stehende weibliche Aktfigur von dieser durch einen schlankeren Körperbau, durch ihre Gestik mit seitlich neben dem Körper geführten Armen und geziert abgewinkelten Handflächen, durch ihren forschenden

---

<sup>79</sup> Rittich, Klimsch Geburtstag 1940, S. 60f.

<sup>80</sup> Olbrich, 1990, S. 330

<sup>81</sup> Zitat Braun, 1991, S. 395f.

<sup>82</sup> Vgl. Hansen, 1994, S. 237, betonte, dass Klimschs Kunst nicht auf einem intellektuellen Hintergrund basierte, sondern stets Ausdruck seiner empfundenen Intuition gewesen sei.

<sup>83</sup> Bronze, Höhe 159 cm, GDK 1944 ( Abb. Im GDK-Katalog S. 52), Privatbesitz (Braun 207); Braun, 1991, S. 398f./ Abb. S. 267; Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>84</sup> Delpy, 1942, o.S.. Der Titel stammt nicht vom Künstler, sondern vom Modell selbst. Siehe den Brief des Modells, Margrit Fisher, geb. Schlömer, an Hermann Braun vom 15. Januar 1985; Braun, 1991, S. 399

<sup>85</sup> So zumindest nachzulesen bei Horn, 1941, S. 93.

<sup>86</sup> GDK-Katalog 1944, Nr. 406/Abb. S. 52

<sup>87</sup> Braun, 1991, S. 399

Blick nach links und vor allem durch die - von der »Woge« bekannte - modische Frisur der 1930er und 1940er Jahre. Sollte bei der »Maja« noch der Anschein von Natürlichkeit geweckt werden, so reduzierte sich die Aussagekraft der »Jugend« allein auf ihre frontal dargebotene, jugendliche Weiblichkeit, die durch die zeitgenössische Frisur eine merkwürdige Authentizität bekam.

Bekannt ist auch die unnatürlich und angestrengt wirkende Gestik der »Sibylle«<sup>88</sup> von 1942-43 [Abb. 28], die wiederum auf die »Maja« zurückgeht. Sie gilt ihrerseits als die letzte stehende Monumentalfigur in Marmor, die er noch in Berlin fertigte.<sup>89</sup>

Der üppige Frauenkörper ist, wie zuvor bei der »Maja« und »Jugend«, frontal dem Betrachter zugewandt. In gleicher Schrittstellung mit leicht nach vorn aufgestelltem rechten Fuß umschmeichelt allerdings ein großes, faltenwerfendes Tuch ihren Unterkörper, doch bleibt die Scham nur unzureichend bedeckt. Die linke Hand selbstbewusst in die Hüfte stemmend und damit gleichzeitig das Tuch am Herabfallen hindernd, führt sie den rechten Arm, vergleichbar der »Maja«, geziert um den Kopf herum. Wie diese Pose wirkt auch die Benennung »Sibylle« künstlich und überflüssig, da der Bezug zur weissagenden Gestalt der Antike ansonsten schwerlich auszumachen ist.

Klimschs repräsentative weibliche Aktplastiken des sitzenden, liegenden bzw. stehenden Typus aus der Zeit des Nationalsozialismus, die in ermüdender Eintat einschlägige Haltungen und Posen wiederholen, stießen demnach auf großen Zuspruch. Von der NS-Kunstberichterstattung als Idealbilder der »deutschen« Frau gepriesen, fanden sie mit geradezu vorhersehbarer Gewissheit Käufer innerhalb der NS-Führungselite, nachdem sie zuvor meist in öffentlichen Ausstellungen einem größerem Publikum präsentiert wurden. Ursache für den Anklang dieser, nur scheinbar auf Harmonie und Ebenmaß bedachten Werke war die Tatsache, dass sie zentrale Bedürfnisse des NS-Staates - einmal mehr, einmal weniger stark ausgeprägt - erfüllten: Zum einen entsprachen sie in der anbietenden Zurschaustellung der weiblichen Vorzüge der vom Nationalsozialismus der Frau zugeordneten Funktion als erotische Spielgefährtin des Mannes, wobei überhöhende allegorische oder mythologische Titel häufig zur Legitimation allzu extremer Freizügigkeit dienten.<sup>90</sup> Auf die potenzielle Ergötzung des Betrachters ausgerichtet, lenkten sie zum einen, wenn auch nur kurzzeitig, vom politischen Alltag im nationalsozialistischen Deutschland ab und halfen durch den Verzicht auf jegliche Form von Individualität und Persönlichkeit gleichermaßen das Idealbild einer schönen, passiven, sich dem Mann zur Verfügung haltenden Frau in der Bevölkerung zu etablieren.<sup>91</sup> Zum anderen führten sie der Masse der Bevölkerung, die durch die NS-Medien ausführlich über Klimschs Werke

---

<sup>88</sup> Carrara-Marmor, Höhe 230 cm, Stadt Zwickau (Braun 220); Braun, 1991, S. 407f./Abb. S. 284

<sup>89</sup> Braun, 1991, S. 407

<sup>90</sup> U.a. Wolbert, 1982, S. 42f.

<sup>91</sup> Vgl. Fleischmann, 1986, S. 43ff.

informiert wurde, das rasseideologisch begründete, weibliche NS-Schönheitsideal vor Augen. Hierzu eigneten sich insbesondere diejenigen Akte, die durch die damals typische Frisurenmode die Identifikation des Betrachters erleichterten. Als „Offenbarung unseres eigensten Wesens, unseres Empfindens, unserer Rasse“<sup>92</sup>, so Delpy 1942, einprägsam und vorbildlich, bildeten sie darüber hinaus die so dringend erforderliche Gegenposition zur diffamierten, »entarteten« Kunst.

### **Klimschs weibliche NS-Plastik im Vergleich zum Frühwerk**

An der Systemkonformität von Klimschs exemplarisch vorgestellten Akten der späten 1930er bzw. frühen 1940er Jahre, insbesondere solcher Hauptwerke wie »Olympia«, »Woge« oder »Maja«, bestehen keine Zweifel. An ihnen ließ sich einerseits aufzeigen, warum sie im Dritten Reich als ‚vollkommene Vorbilder‘ galten<sup>93</sup>, andererseits nach 1945 als „platte Anbiederung“ an das damalige Schönheitsideal verurteilt wurden.<sup>94</sup> Der nachfolgende Vergleich speziell dieser Werke mit seinen vor 1933 entstandenen weiblichen Akten dient dem Nachweis stilistischer Brüche im Œuvre des Bildhauers, wenn sich auch durchaus Kontinuitäten aufzeigen lassen. Interessant dabei, dass die als Klimschs Hauptwerke bezeichneten Skulpturen aus der Zeit des Dritten Reiches bei näherer Betrachtung in ihrer geradezu penetranten Art körperlichen Sich-Anbietens sowie in ihrer Versinnbildlichung des rasseideologischen NS-Idealbildes der Frau sogar in seinem ‚NS-Œuvre‘ relativ isoliert dastehen, wie Gegenüberstellungen mit zeitgleich entstandenen Plastiken belegen.

Entsprechend der zuvor gewählten Reihenfolge, werden beim nachfolgenden Vergleich die unterschiedlichen Akttypen von Klimsch, d.h. die Sitzenden, Liegenden bzw. Stehenden, separat einander gegenüber gestellt.

Varianten des sitzenden Frauentypus finden sich im Œuvre Klimschs zahlreich. Vergleicht man z.B. die weibliche Aktfigur »Olympia« mit der wenig früher entstandenen »Kleinen Schauenden«<sup>95</sup> von 1936 [Abb. 29], bei der es sich, laut Braun, um Klimschs erfolgreichstes Werk handelt<sup>96</sup>, so lassen sich erstaunliche Unterschiede aufzeigen: Die nur 49 cm hohe Figur »Kleine Schauende« wirkt nicht nur aufgrund des wesentlich kleineren Formates zarter. Ihr Körper ist schlanker, wenn auch muskulös. Die Oberfläche ist lebhaft modelliert, Hände und Füße sind beinahe skizzenhaft ausgearbeitet. Klimsch

---

<sup>92</sup> Zitat Delpy, 1942, o.S.

<sup>93</sup> Z.B. Horn, 1941, S. 92

<sup>94</sup> Zitat Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 20, die sich insbesondere auf Klimschs Skulptur »Woge« bezogen.

<sup>95</sup> Bronze, Privatbesitz, GDK 1937 (Braun 180); Braun, 1991, S. 385f./Abb. S. 233

<sup>96</sup> Braun, 1991, S. 385



wählte ein kompliziertes Sitzmotiv mit unterschiedlich angewinkelten Beinen, jedoch eng geschlossenen Oberschenkeln. Den rechten Arm auf dem aufgestellten linken Bein ruhend, stützt sie sich mit dem linken Arm seitlich nach hinten auf. Der Kopf blickt in entgegengesetzte Richtung und scheint etwas aufmerksam zu beobachten.

Die Figur als solche geht auf eine gleichnamige Bronze<sup>97</sup> aus dem Jahr 1932 zurück, die Klimsch im Auftrag Carl Duisbergs fertigte. Der zu dieser Zeit leicht überlebensgroße Akt fand an einer Beckenseite eines, von ihm gestifteten Freibades in Leverkusen Aufstellung.<sup>98</sup> Platzierung, Gestaltung und bezeichnender Blick über die Schulter hinterließen dementsprechend den Eindruck, als beobachte die »Schauende« die schwimmenden Badegäste im Becken.

Beide Fassungen, d.h. die kleinere von 1936 sowie die größere von 1932, unterscheiden sich in ihrer Wirkung stark von der »Olympia«: Der ihnen eigene Ausdruck von Anmut und natürlicher Nacktheit ging durch eine glatte Oberflächenmodellierung, das monumentale Format und den kräftigen Körperbau verloren. Ihre Funktion als aufmerksame Beobachterinnen wich einer aufdringlichen Zurschaustellung des weiblichen Körpers, wobei der kokette Blick und die gespreizten Beine der »Olympia« nicht nur einer resoluten Aufforderung zum Voyeurismus gleicht, sondern unmissverständlich sexuelle Hingabebereitschaft signalisiert. Auch die Allansichtigkeit, die je nach Blickwinkel einen neuen Eindruck von den »Schauenden« vermittelte, ging durch die Frontalität der »Olympia«, d.h. durch die Ausrichtung auf eine einzige Schauseite, verloren. Demnach standen weniger bildhauerische Ambitionen als vielmehr der allgemein- bzw. unmissverständliche Ausdruck im Vordergrund der Gestaltung der »Olympia«.

Überrascht die aufdringliche Gestaltung der »Olympia« angesichts der wenig zuvor entstandenen »Schauenden«, so wird bei der Gegenüberstellung mit beliebigen Figuren aus der Zeit vor 1933, wie z.B. mit der »Erwachenden«<sup>99</sup> von 1922/23 [Abb. 30] und der »Beschaulichkeit«<sup>100</sup> (vor 1924) [Abb. 31], ein noch deutlicherer Bruch sichtbar.

In einer Art Schneidersitz stützt der schlanke, weibliche Akt »Erwachende« den rechten Arm auf das linke Knie auf, um den Kopf auf die Handfläche aufzulehnen. Die Augen geschlossen, die Gesichtszüge zu einem Schmunzeln verzogen, hebt die Figur den linken Arm leicht empor. Dieses sanfte Sich-Rekeln lässt sich als zurückhaltende Begrüßung des Tages interpretieren und erklärt den gewählten Titel. Auch bei der »Beschaulichkeit« handelt es sich um eine verträumte, in sich geschlossene Sitzfigur. Sie blickt nachdenklich zu Boden und berührt mit ihrer rechten Hand den Fuß des linken, aufgestellten Beines, während sie sich mit ihrem linken Arm seitlich abstützt.

---

<sup>97</sup> Bronze, Höhe 99 cm, Carl-Duisberg-Bad/Leverkusen (Braun 161); Braun, 1991, S. 375f./Abb. S. 213; Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>98</sup> Braun, 1991, S. 376

<sup>99</sup> Bronze, Höhe 59 cm, Privatbesitz (Braun 119); Braun, 1991, S. 359/Abb. S.170

<sup>100</sup> Bronze, Höhe 32 cm, Privatbesitz (Braun 121); Braun, 1991, S. 359/Abb. 172

Diese Figuren stehen exemplarisch für Klimschs Streben nach zeitlos gültigen Darstellungen weiblicher Schönheit und Anmut. Häufig menschliche Gemütszustände versinnbildlichend oder der mythologischen Figurenwelt entlehnt, bringen sie einerseits das bildhauerische Verlangen zum Ausdruck, komplizierte Haltungen und Posen adäquat in die Dreidimensionalität umzusetzen und damit den Facettenreichtum der Bildhauerei als Gestaltungsmedium auszuschöpfen. Andererseits verlieh der Künstler seinen weiblichen Akten, so auch diesen, bevorzugt den Ausdruck des Sich-Selbst-Genügens und umgab sie mit einer nahezu geheimnisvollen Aura. Sie resultiert aus Klimschs Wahrnehmung der Frau als einer Art Mysterium, das zu enträtseln ihn immer wieder zu neuen Figuren anspornte und ihn Skulpturen als Hommagen an das weibliche Geschlecht formen ließ.

Stellt man darüber hinaus die »Woge« anderen Werkbeispielen des Künstlers gegenüber, so lassen sich erneut Kontinuitäten und Brüche beobachten - zu zeitgleich sowie zu wesentlich früher entstandenen Frauenakten.

Im Auftrag Goebbels schuf Klimsch 1940/41 die beiden Akte »Morgen« und »Abend«<sup>101</sup> [Abb. 33 a,b] als Pendants für die Treppenwangen seiner Gartenterrasse am Haus auf der Insel Schwanenwerder.<sup>102</sup> Statt die für dieses Motiv tradierte Symbolik verschiedener Lebensalter zu verwenden, wählte der Künstler bei beiden Akten Antlitz und Körper jugendlicher Schönheit, so dass sie sich nur durch unterschiedliche Gesten voneinander unterscheiden: Während sich der »Morgen« in Analogie zum beginnenden Tag gen Himmel reckt, in dem er den rechten Arm stützend hinter den aufblickenden Kopf legt, neigen sich Kopf und Blick des ausklingenden Tages nach unten, wobei der linke Arm das aufgestellte Bein umfasst.<sup>103</sup>

Vergleichbar der »Woge« sind die üppigen Körperformen, die monumentalen Ausmaße sowie die augenscheinliche Bevorzugung jugendlicher Körper, welches als Reminiszenz an den Geschmack der NS-Führungselite verstanden werden muss. Im Unterschied zur »Woge« und ihrer provokanten Zurschaustellung des Körpers agieren diese beiden Akte allerdings wesentlich zurückhaltender. Die Unterkörper durch ein, jeweils in gradlinigen Falten herabfallendes Tuch weitgehend verdeckt, scheinen sie sich selbst zu genügen. Sie bedürfen keines voyeuristischen Blicks, obwohl ihre Physiognomie vorteilhaft zur Geltung gebracht wurde. Allein durch den gewählten Muschelkalkstein mit seiner grob-

---

<sup>101</sup> jeweils 1940-41, Muschelkalk, Höhe 120 x Länge 200 cm, Verbleib unbekannt (Braun 203/204); Braun, 1991, S. 397ff./Abb. S.260ff.; Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>102</sup> Braun, 1991, S. 397. Hinsichtlich des Aufstellungsortes verwies Pehnt, 1985, S. 60, auf eine faktische Platzzuweisung von NS-Skulpturen im Kontext mit der Architektur, die in ihrem Pathos dem Besucher Haltung vorschrieben und durch ihre Größenverhältnissen auf die Nichtigkeit des Individuums anspielten. Favorisiert worden seien neben der Platzierung an den Wangen von Freitreppen u.a. deren Positionierung über Portalen und Gesimsen, wie es beispielsweise für die Hoheitssymbole und Wappentiere gewesen charakteristisch sei.

<sup>103</sup> Vgl. Rittich, Neue Werke Klimsch 1941, S. 290ff.

körnigen Struktur wirken sie gegenüber der in poliertem Marmor ausgeführten »Woge« spröder, abweisender.

Einen ähnlichen Eindruck hinterlässt auch der weibliche Akt »Beschaulichkeit«<sup>104</sup> [Abb. 32], der 1938 ebenfalls im Auftrag Goebbels für dessen Garten am Haus auf Schwanenwerder entstand.<sup>105</sup> Die blockhafte Gestalt einer aufrecht Sitzenden, deren Oberkörper im rechten Winkel zum ausgestreckten linken Bein angeordnet ist, lässt Klimschs Konzentration auf die bildhauerische Umsetzung erkennen, bei der er auf den Ausdruck gefälliger Anbiederung verzichtete. Er selbst bezeichnete sie als monumentale Steinplastik, die „weiter nichts als Form und Linie“ sei.<sup>106</sup> Mit ihrer ungewöhnlichen, starren Haltung, die wiederum der verwendete Muschelkalkstein betont, unterscheidet sich diese Figur von der, auf Gefälligkeit und ein künstliches, die Mode der Zeit adaptierendes Äußeres reduzierten »Woge«.

Stellt man jedoch diesem Akt die erwähnte, gleichnamige »Beschaulichkeit« aus den 1920er Jahren gegenüber, so lässt sich auch hier der bereits bei den sitzenden Akten Klimschs aus der NS-Zeit beobachtete Verlust jeglicher Anmut und träumerischer Verklärtheit bemerken. Dies bedingen wiederum die üppigen Körperformen sowie die gewählte Monumentalität und Frontalität, durch die die frühere Distanz zwischen Objekt und Betrachter verloren geht.

Selbst bei ähnlich freizügigen Darstellungen, wie sie durchaus im früheren Schaffen vorkommen, vermied Klimsch eine derart aufdringliche Frontalität bei zugleich monumentalen Ausmaßen. So rekelte sich z.B. die vor 1908 geschaffene »Andromeda«<sup>107</sup> [Abb. 34] genüsslich vor den Augen des Betrachters. Doch ist nicht nur die Figur insgesamt wesentlich kleiner, der Körper graziler, sondern, auf Allansichtigkeit konzipiert, dokumentiert sie Klimschs Absicht, die Frau als anmutiges Wesen darzustellen und dabei ihrem Körper als plastischem Ganzen gerecht zu werden. Auch der Akt »In der Sonne«<sup>108</sup> von 1925-26 [Abb. 35] bewegt sich im Raum, in sich ruhend, den sonnigen Tag mit geschlossenen Augen genießend. Obwohl die körperlichen Vorzüge unverhüllt dargestellt wurden, erscheint der Betrachter geradezu nebensächlich, selbst im Fall des halb sitzenden, halb liegenden »Ruhenden Mädchens« von 1908<sup>109</sup> [Abb. 36], das als Pendantfigur in Korrespondenz mit einem männlichen Akt<sup>110</sup> steht. Anders verhält es sich bei Klimschs systemkonformen NS-Werken »Woge« und »Olympia«: Dem imaginären Gegenüber kam eine entscheidende Rolle zu. Obwohl unsichtbar, wurde er bei der Komposition stets ein-

<sup>104</sup> Muschelkalk, Maße und Verbleib unbekannt (Braun 193); Braun, 1991, S. 393/Abb. S. 247; Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>105</sup> Braun, 1991, S. 393

<sup>106</sup> Zitat Klimsch aus einem Brief an seinen Sohn Uli vom 24. April 1938; zitiert nach Braun, 1991, S. 393

<sup>107</sup> Marmor, Höhe 90 cm, Grundfläche 60 x 75 cm, Privatbesitz (Braun 54); Braun, 1991, S. 327/Abb. S. 98

<sup>108</sup> Bronze, Höhe 42 cm, Privatbesitz (Braun 126); Braun, 1991, S. 361/Abb. S. 177

<sup>109</sup> Treuchtlinger Marmor, Höhe 110 cm, Grundfläche 62 x 150, Kassel (Braun 53); Braun, 1991, S.326/Abb. S. 97

<sup>110</sup> »ruhender Jüngling« 1908 (Braun 52); Braun, 1991, S. 325/Abb. S. 96

bezogen, galt doch ihm allein der kokette Augenaufschlag sowie der Blick zwischen monumentale und als solche penetrant wirkende, gespreizte Oberschenkel.

Klimschs stehender Figurentypus bestätigt diese Beobachtungen. Angesichts seiner exemplarisch vorgestellten Akte »Maja« und »Jugend«, die sich vor allem durch Frontalität, künstlich-aufgesetzte Posen und Titel sowie die zeitgenössische Frisurenmode auszeichneten und dergestalt den Wunsch der NS-Machthaber nach gefälligen weiblichen Akten befriedigten, überraschen Klimschs nur wenige Jahre zuvor geschaffene Werke dieses Typus'. Zum Vergleich sei hier nur auf die Skulptur »In Wind und Sonne« (1936) sowie das umfangreiche Figurenensemble für das Reichspropagandaministerium verwiesen.

Der weibliche Akt »In Wind und Sonne«<sup>111</sup> [Abb. 37] entstand im Rahmen eines zur Berliner Olympiade 1936 ausgeschriebenen Kunstwettbewerbes und scheint erstmals auf der Pariser Weltausstellung 1937 öffentlich präsentiert worden zu sein.<sup>112</sup>

Die rechte Hand in die Hüfte stemmend und mit der linken nach der rechten Schulter greifend, steht die schlanke Bronze im angedeuteten Kontrapost auf einer kleinen Plinthe, während sie nachdenklich-versonnen mit leicht seitlich nach unten gerichtetem Blick ein unbestimmbares Ziel fixiert.

Zwar verdeutlicht die Tatsache, dass diese Figur anfangs unter dem Titel »Entspannung«<sup>113</sup> und erst später als »In Wind und Sonne« geführt wurde, die grundsätzliche Austauschbarkeit der Benennungen und damit die Unverbindlichkeit seiner künstlerischen Aussage.<sup>114</sup> Doch wichtiger erscheint in diesem Fall der Unterschied zu den genannten Stehenden der späten 1930er bzw. frühen 1940er Jahre, den selbst die NS-Kunstberichterstattung bemerkte: Dieser Akt „in lebensvoller Süße“ zeichnete sich eben nicht durch künstliche Gesten, sondern durch eine recht überzeugende Verhaltenheit aus.<sup>115</sup> Als beinahe lebensgroße Figur setzte sie sich vor allem gegen die 223 cm hohe »Maja« ab, von der in etwa gleich großen »Jugend« unterscheidet sie ferner die zeitlose Frisur.

Einen noch stärkeren Kontrast bietet der Vergleich von »Maja« und »Jugend« mit den Figuren für das Propagandaministerium, das seit 1933 in dem von Schinkel errichteten Prinz-Friedrich-Karl-Palais am Berliner Wilhelmplatz untergebracht worden war.

Goebbels beauftragte 1936 den von ihm geschätzten Bildhauer mit der Gestaltung dreier Figuren, die in den Nischen des umgestalteten Festsaals platziert werden sollten.<sup>116</sup>

Außer dem architektonischen Rahmen und seiner klassizistischen Schlichtheit, in die sich

---

<sup>111</sup> Bronze, Höhe 148 cm, Privatbesitz, GDK 1942 (Braun 176); Braun, 1991, S. 382f./Abb. S. 228f.

<sup>112</sup> Braun, 1991, S. 382

<sup>113</sup> Braun, 1991, S. 382

<sup>114</sup> Vgl. Braun, 1991, S. 383, der dies mit der Vielzahl der Akte von Klimsch erklärte, die solche Flexibilität bedinge bzw. es nicht vermeiden ließe, dass die vorgenommenen Benennungen austauschbar seien.

<sup>115</sup> Zitat Manggold, 1940, S.108

<sup>116</sup> Braun, 1991, S. 387

die Figuren einfügen sollten, gab es von Seiten des Auftraggebers keine weiteren Vorgaben.<sup>117</sup>

Klimsch wählte entsprechend des festlichen Ambientes des Raumes als zentrale Figur die »Erato« [Abb. 38 a,b].<sup>118</sup> Als eine der göttlichen Musen der griechischen Mythologie, die symbolisch für die schönen Künste, Musik und Literatur standen, galt sie als ‚die Liebliche‘, als Verkörperung von Gesang und Tanz.<sup>119</sup> Im Gefolge des Apoll, Gott der Musik und der Weissagung, vergnügte sie sich bei göttlichen Festen im Olymp mit ihm und anderen Gottheiten. Da Darstellungen von Musen von jeher in der Kunstgeschichte beliebt waren und im 19. Jahrhundert vermehrt Theater- und Konzertsäle dekorierten<sup>120</sup>, überrascht Klimschs Motivwahl ebenso wenig wie ihre eklektische Gestaltung: Anmutig, mit versonnen nach unten gerichtetem Blick steht die junge Frau dem Betrachter in leichter Schrittstellung gegenüber. Ihre Blöße nur durch ein hauch-dünnes Gewand bedeckend, das die Konturen ihres schlanken und zartgliedrigen Körpers nachzeichnet, ruht ihr rechter Arm in der leicht eingeknickten, linken Tailenbeuge, während der linke, darauf gestützt, entlang des Kinns an den Hals greift. Die vertikale Ausrichtung der Figur, die in sich äußerst geschlossen wirkt, bedingte nicht zuletzt ihr Aufstellungsort in einer der Wandnischen.

Diese aus Marmor gefertigte Figur wurde von einer »Nereide auf der Muschel«<sup>121</sup> bzw. einer »Nereide mit Delphin«<sup>122</sup> [Abb. 39 a,b] flankiert. Sie unterscheiden sich durch ihre tänzerischen Posen in ausgeprägter Schrittstellung und über den Kopf geführten, schwungvoll ausgebreiteten Armen sowie ihrer zur Schau gestellten Nacktheit von der introvertierten »Erato«, zumal sie sich durch die hierfür verwendete Bronze als weniger kostbares Material deutlich von ihr abheben.<sup>123</sup> Statt des schüchternen, melancholischen Ausdrucks strahlen sie Ausgelassenheit und Lebenslust aus. Ihre Attribute, Muschel bzw. Delphin, verweisen auf ihre mythologische Bedeutung als Meeresnymphen.<sup>124</sup> Als Gesellschafterinnen von Göttern, wie z.B. Apoll oder Dionysos, stellen sie wiederum ihrerseits die Verbindung zu Musik und Tanz und damit zu dem zu dekorierenden Festsaal her, so dass sich dieses Ensemble insgesamt, in sich kontrastreich und damit auch bildhauerischen Ambitionen genüge leistend, harmonisch in seine berühmte Umgebung einfügt. Die Reaktion im Dritten Reich war trotz häufigen Verweisens auf diese Figuren zurückhaltend: Uli Klimsch stellte das Hochstreben und bewegte Emporrecken der »Nereiden« dem langsamen In-Sich-Versinken der »Erato« gegenüber, die als Symbol der Besinnung,

---

<sup>117</sup> Uli Klimsch, 1938, o.S.

<sup>118</sup> 1936-37, Marmor, Höhe ca. 160 cm, Verbleib unbekannt (Braun 181); Braun, 1991, S. 386f./Abb. S. 234

<sup>119</sup> Michael Grant/John Hazel: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München 2000, S. 288

<sup>120</sup> dtv-Brockhaus-Lexikon, München 1989, Band 12: Musen, S. 257

<sup>121</sup> 1936-37, Bronze; Höhe ca. 160 cm, 1990 wiederentdeckt (Braun 182); Braun, 1991, S. 386f./Abb. S. 235

<sup>122</sup> 1936-37, Bronze; Höhe ca. 160 cm, Verbleib unbekannt (Braun 183); Braun, 1991, S. 386f./Abb. S. 235

<sup>123</sup> Vgl. Uli Klimsch, 1938, o.S.

<sup>124</sup> dtv-Brockhaus-Lexikon, München 1989, Band 13: Nymphen, S. 143; Grant/Hazel, 2000, S. 296 (Nymphen)

als ruhiger Abklang dieses Figurenensembles verstanden werden müsste.<sup>125</sup> Ferner betonte die NS-Kunstberichterstattung das „klassische Ebenmaß“ der »Erato«, während die »Nereiden« ein „köstlicher, jugendfrischer Reigen“ seien.<sup>126</sup>

In vergleichbar zurückhaltender Gestik und körperlicher Anmut der »Erato« gestaltete Klimsch zwischen 1937-39 fünf weitere, diesmal von Goebbels für das Treppenhaus des Palais' in Auftrag gegebene Marmorfiguren [Abb. 40 a-e]: Bei diesen ebenfalls für Wandnischen vorgesehenen Plastiken handelte es sich um zwei männliche Akte - »Jüngling mit Panflöte«, »Herabschreitender Jüngling« - und um die drei einander ähnelnden, weiblichen Akte »Mädchen, Tuch um die Hüfte haltend«, »Mädchen mit Tuch« sowie »Mädchen, Tuch über die Schulter haltend«.<sup>127</sup> Auch hier gab es, abgesehen von der harmonischen Einbettung in die Örtlichkeiten, keine weiteren Auflagen von Seiten des Auftraggebers an den Künstler.

Alle fünf zeichnen sich durch einen wohlproportionierten, schlanken Körperbau aus, wobei ihre zum Teil nur spärlich bedeckte Nacktheit sehr natürlich wirkt. Mit Ausnahme des »Mädchens mit Tuch«, das sich frontal dem Betrachter zuwendet, blicken sie in unterschiedliche Richtungen und scheinen in Gedanken bzw. dem Flötenspiel versunken. Sie wirken streng und unnahbar, ein Eindruck, den ihre Aufstellung in Nischen und der verwendete helle Bianco-Carrara zusätzlich unterstrichen haben dürfte.

Angesichts der Bedeutung dieses offiziellen Auftrages von Seiten des NS-Staates überrascht allerdings die Einfalt des Bildhauers: So geht der »Jüngling mit Panflöte« auf einen gleichnamigen Akt aus dem Jahr 1911 zurück, den Klimsch für das so genannte Kronprinzsilber<sup>128</sup> geschaffen hatte; das »Mädchen, mit Tuch« gleicht einer Bronze von 1913<sup>129</sup>, welches auch die abweichende Frontalität von den anderen Skulpturen des Ensembles erklärt; das »Mädchen, Tuch über die Schulter haltend« wiederum ist eine Neuauflage eines Aktes<sup>130</sup> aus dem Jahr 1931.<sup>131</sup>

Dieser Rückgriff auf längst in seinem Repertoire vorhandene Figuren erklärt somit den offensichtlichen Stilbruch, der sich beim Vergleich dieses Ensemble mit der »Maja« und »Jugend« einstellt. Vor allem für derartige, repräsentative Aufgaben bediente sich Klimsch in früheren Schaffensjahren bevorzugt klassizistischer Stilanleihen<sup>132</sup>, die ihm somit auch für die »Erato«/ »Nereiden«-Gruppe, nicht zuletzt als Konzession an den Architekten des

---

<sup>125</sup> Uli Klimsch, 1938, o.S.

<sup>126</sup> Zitat Horn, 1941, S. 92

<sup>127</sup> Carrara-Marmor, Höhe je 155 cm, Verbleib unbekannt, GDK 1939 (Ausnahme »Mädchen, Tuch über die Schulter haltend«, die bereits im Treppenhaus installiert war), (Braun 194-198); Braun, S. 393f./Abb. 248ff.; Davidson, Skulpturen 1988, o.S. (ohne »Mädchen, Tuch über die Schulter haltend«)

<sup>128</sup> »Jüngling mit Panflöte«, Silber, Höhe 41,5 cm, Stadt Berlin (Braun 72); Braun, 1991, S. 336/Abb. S. 117

<sup>129</sup> Bronze, Höhe 81 cm, Privatbesitz (Braun 79); Braun, 1991, S. 339/Abb. 125

<sup>130</sup> Bronze, Maße und Verbleib unbekannt (Braun 152; Braun, 1991, S. 372/Abb. 204

<sup>131</sup> Braun, 1991, S. 394

<sup>132</sup> Hansen, 1994, S. 234ff.

Gebäudes, Friedrich Schinkel, erneut opportun erschienen.<sup>133</sup> Ihre neoklassizistische Gestaltung, die sich so gänzlich von der der hervorgehobenen NS-Akte abhebt, resultiert also aus dem Aufstellungsort bzw. der eigentlichen Entstehungszeit. Hieraus lässt sich schlussfolgern, dass Klimsch im fortgeschrittenen Stadium der NS-Herrschaft und abseits solch stilistisch eindeutiger Rahmenbedingungen Darstellungen von Anmut, Zierlichkeit und Zurückhaltung vermied. Stattdessen befriedigte er ganz die Bedürfnisse des NS-Kunstgeschmacks an den weiblichen Akt, indem er sich an Äußerlichkeiten hielt, wie Monumentalität, körperliche ‚Vollkommenheit‘ oder die zeitgenössische Frisurenmode, durch die er vor dem Hintergrund der täglichen NS-Propaganda die ihm beigemessene Funktion als Künstler im Dienst des NS-Staates erfüllte.

Allerdings wird man dem Künstler nicht gerecht, wenn man die Zurschaustellung des weiblichen Körpers als Merkmal seiner nach 1933 entstandenen Werke ausmacht. Wie der nachfolgende Vergleich der Figur »Salome« von 1901/02 mit Klimschs systemkonformen NS-Akten noch einmal ausführlich zeigen soll, stehen seine früheren Akte vom stehenden Typus - wie zuvor bereits beim sitzenden und liegenden Typus beobachtet – in ihrer freizügigen Darbietung weiblicher Formen den ausgewiesenen NS-Akten nicht nach. Es sind nicht die erotischen Posen seiner Figuren allein, die hilfreich bei der Datierung seiner nach 1933 entstandenen Arbeiten sind, ebenso wenig wie sie als Merkmale seiner stilistischen Anpassung an die NS-Kunstdoktrin gelten können.

Auf Allansichtigkeit konzipiert, bot die in etwa lebensgroße Aktfigur »Salome«<sup>134</sup> von 1901/02 [Abb. 41 a,b] ihre üppigen, weiblichen Formen zur lustvollen Betrachtung an. Den Eindruck, dass sich die Dargestellte ihrer Reize überaus bewusst ist, erreichte der Künstler durch die provokante Haltung: In Folge des angedeuteten Kontrapostes schiebt sich das Becken leicht seitlich nach vorne, Rumpf und Schulter beugen sich, so dass sich in Höhe der Taille eine Hautfalte bildet, in die sie ihre linke Armbeuge stellt. Den Arm insgesamt stark angewinkelt am Körper entlangführend, stützt sie geziert ihren Kopf, der leicht nach vorn geneigt ist, auf den Rücken der linken Hand ab, dessen Finger das Schulterbein berühren. Die linke Brusthälfte ist dementsprechend verdeckt, während der nur leicht gebeugte rechte Arm seitlich am Körper entlang geführt wird und somit den Blick auf die wohlgeformte andere Körperhälfte preisgibt. Mit einem Handgriff zum Rücken sucht sie ein voluminöses Tuch, das ihren Unterkörper verhüllt, am endgültigen Herabgleiten zu hindern. Dies zeichnet die Vorzüge ihrer Weiblichkeit jedoch eher nach, als dass es sie verdeckt: Die linke Beckenpartie zwar bedeckend, rutscht es in fein ziselierten Falten auf der anderen Körperseite bis zum Oberschenkel herunter, so dass sowohl der Schambereich als auch die linke Gesäßpartie zu sehen sind. Der Reiz dieser Figur ist

---

<sup>133</sup> Braun, 1991, S. 394, verwies in diesem Zusammenhang auch auf Briefe des Künstlers, in denen er dies betonte.

<sup>134</sup> Lasa Bianco, Höhe 163 cm, Privatbesitz (Braun 22); Braun, 1991, S. 310f./Abb. S. 62f.

zweifelloso eben dieses kunstvolle Wechselspiel zwischen verdeckten und feilgebotenen Körperpartien, das sich erst bei Umrundung dieser Figur vollends dem Betrachter erschließt. Nur so wird zudem das lange, kunstvoll im Nacken verflochtene Haar dieser Figur ersichtlich sowie das üppig drapierte Tuch, welche durch den Kontrast zur feinen Hautstruktur die sinnliche Wahrnehmung ihrerseits steigern.

Mag sie in ihrer provokanten Zurschaustellung ihrer Weiblichkeit auch den exemplarisch vorgestellten NS-Akten Klimschs aus den späten 1930er und 1940er Jahren am nächsten stehen<sup>135</sup>, ihre verführerische Pose ließ sich begründen: Anders als bei der »Maja«, deren Titel die nackte Körperlichkeit künstlich überhöhte bzw. legitimierte, ist diese bei »Salome« auf deren legendären Tanz vor Herodes zurückzuführen, dessen Position der Betrachter einnimmt: Ihm wird der allansichtige, ungetrübte Blick auf den üppigen Körper gewährt; er darf bzw. soll sie statt seiner lüstern betrachten - und doch bleibt er letztlich der ‚Verlierer‘: Ihr Ausdruck von Verschlagenheit und geradezu herablassenden Überlegenheit betont Salomes Macht über den ihr verfallenen Herodes.<sup>136</sup> Sie ist zwar Objekt der Begierde, verwahrt sich jedoch bekanntlich jeglichen Besitzansprüchen und nutzt ihre Schönheit nur zur Erreichung eigener gesteckter Ziele.

So bleibt sie trotz ihrer erotisierenden Ausstrahlung weit von der Frivolität einer »Olympia« oder »Woge« entfernt, wobei insbesondere letztere den Blick auf die Scham freigiebig gewährte. Deren Koketterie wirkte abstoßend, nicht zuletzt durch ihre monumentalen Ausmaße, die jegliche sinnliche Wahrnehmung von vornherein erstickte.

Aus dem Nachlass des Bildhauers ließen sich zahlreiche, weitere Figuren als Beispiele für eine derartig erotische Darbietung des weiblichen Körpers anführen. Ähnlich offenherzig, wie die »Salome«, präsentierten sich u.a. sein »Räkelndes Mädchen«<sup>137</sup> (1911) [Abb. 42], der »Weibliche Akt«<sup>138</sup> (1925), »Frühling«<sup>139</sup> (1925-26), und selbst einige, spätere Skulpturen, wie z.B. »Vor dem Spiegel«<sup>140</sup> (1939-40), »Melodie«<sup>141</sup> (1941) [Abb. 43] sowie die 1942-43 entstandene »Aurora«<sup>142</sup> [Abb. 44]. Doch auch diese Werke strahlen im Gegensatz zur »Maja«, »Jugend« usw. eine größere Anmut aus, wirken zum Teil schüchtern bis mädchenhaft. Ihr Äußeres ist von zeitloser Schönheit, ihr Blick stets gedankenversunken oder verträumt. Überdies wählte Klimsch meist schlanke, oft schwächliche Körper, die nicht Selbstzweck, sondern, wie beispielsweise beim »Räkelnden Mädchen«, auf das sehr junge Modell verweisen, dessen Jugend Klimsch

---

<sup>135</sup> Dies erklärt vielleicht die Tatsache, dass Davidson, Skulpturen 1988, o.S, diese Figur für ein Werk aus der Zeit des Nationalsozialismus hielt.

<sup>136</sup> Vgl. Klimsch, 1952, S. 62. Zur Interpretation siehe auch Hansen, 1994, S. 42f.

<sup>137</sup> Bronze, Höhe 82 cm, Privatbesitz (Braun 67); Braun, 1991, S. 334f./Abb. S. 113

<sup>138</sup> Carrara-Marmor, Höhe 123 cm, Privatbesitz (Braun 123); Braun, 1991, S. 360/Abb. S. 174

<sup>139</sup> Bronze, Höhe 181,5 cm, Privatbesitz (Braun 134); Braun, 1991, S. 365/Abb. S. 186

<sup>140</sup> Bronze, Höhe 72,5 cm, Slg. Marga Elkart/Stuttgart (Braun 202); Braun, 1991, S. 396/Abb. S. 259

<sup>141</sup> Bronze, Höhe 72 cm, Privatbesitz (Braun 212); Braun, 1991, S. 401f./Abb. S. 273ff.

<sup>142</sup> Carrara-Marmor, Höhe 160 cm, Verbleib unbekannt (Braun 217); Braun, 1991, S. 406f./Abb. S. 281



durch ihre unbeholfene, kantige Bewegung zum Ausdruck brachte.<sup>143</sup> Zeittypische Frisuren, wie im Fall der späteren »Jugend«, hätten störend gewirkt, da sie den Figuren das Allgemeingültige und damit den unbekümmerten Charme genommen hätten.

Klimschs formale, weniger intentionale Veränderungen nach 1933, die seine persönliche Form der künstlerischen Anpassung an die NS-Kunstdoktrin belegen<sup>144</sup>, lassen sich demnach zusammenfassend als ein Verlust des Ausdrucks träumerisch-lyrischer Verklärtheit umschreiben, die seinen Akten stets eine spielerische Leichtigkeit, Ausgewogenheit und innere Ruhe verliehen haben. Das Rätselhafte, Sinnliche, Anmutige, das oft mit einer erotischen Darbietung des weiblichen Körpers einherging - und dabei nicht selten zu reinem Kitsch abglitt -, ging verloren. Es verkam zu künstlicher Pose, so dass selbst Akte mit mythologisch-allegorischen Titeln unmissverständlich, d.h. eindeutig und sehr einseitig lesbar waren. Doch ist nicht die freizügige Zurschaustellung des weiblichen Körpers als solche ein wesentliches Merkmal seiner Annäherung an den NS-Kunstgeschmack, kein Erkennungsmerkmal seiner zwischen 1933 bis 1945 entstandenen Akte.<sup>145</sup> Im Gegenteil, wie u.a. die Figur der »Salome« belegt, dienten Klimschs Akte sehr häufig als Projektionsfläche sexueller, männlicher Begierde und waren diesbezüglich durchaus vergleichbar mit der »Olympia«, »Maja« oder »Woge«.<sup>146</sup>

So bedarf es in dieser Hinsicht einer differenzierteren Beschreibung: Nicht die erotisierende, sondern die, in der NS-Zeit an manchen Skulpturen zu beobachtende frivole, obszöne Zurschaustellung des weiblichen Körpers in monumentaler Größe ist ein Merkmal seiner systemkonformen weiblichen Aktplastik. Sie ging einher mit „biologischen Bestformen“, wie sie von der NS-Propaganda eingefordert wurden<sup>147</sup>: Bevorzugt stellte Klimsch nun „in voller Blüte“<sup>148</sup> stehende, d.h. muskulöse, junge Frauenfiguren mit zumeist üppigen weiblichen Rundungen dar, deren körperliche Makellosigkeit zusätzlich durch die Glättung der Bronze oder Polierung des Marmors betont wurde. Die Vielfalt, der Variantenreichtum ging verloren. Auch stehen die zeitspezifischen, modischen Frisuren, die an die Stelle schemenhafter Haartrachten traten, in offensichtlicher Diskrepanz zu seinem angestrebten Ideal zeitlos klassischer Figuren.<sup>149</sup> Sie trugen, zusammen mit den monumentalen Ausmaßen, die Klimsch, laut Hansen, an sich als ‚geschmacklos‘ ablehnte<sup>150</sup>, nicht zuletzt

---

<sup>143</sup> Vgl. Braun, 1991, S. 335

<sup>144</sup> Vgl. Heusinger von Waldegg, 1979, S. 300.

<sup>145</sup> An dieser Stelle sei noch einmal auf Wenk, 1987, S. 103, verwiesen, die, entgegen der tradierten Forschungsmeinung, darauf aufmerksam machte, dass es sich bei dieser Art der Zurschaustellung des weiblichen Körpers keineswegs um ein, speziell von den Nationalsozialisten entwickeltes Frauenbild handele.

<sup>146</sup> Heusinger von Waldegg, 1979, S. 300, sprach daher auch von ‚verführerischen Salonstücken‘, durch die Klimsch schon vor der Jahrhundertwende bekannt wurde.

<sup>147</sup> Zitat Kauffmann, 1941, S. 45. Vgl. Hinz, 1974, S. 87

<sup>148</sup> Kauffmann, 1941, S. 45, nannte als Merkmale dieses Typus „rassige Straffheit, (...) gut durchblutete Haut, (...) sichtbare vitale Reserven“.

<sup>149</sup> Hansen, 1994, S. 205

<sup>150</sup> Hansen, 1994, S. 204f.

entschieden dazu bei, dass seine NS-Akte statt zart und verträumt nur noch kalt, süffisant, nicht selten geradezu penetrant wirken. Auffällig jedoch, dass diese Anpassungserscheinungen in ihrer Häufung erst in Folge der allgemeinen politischen Radikalisierung nach 1936 im Œuvre Klimschs zu beobachten sind, welches schon die NS-Kunstberichterstattung dazu bewog, von einer Steigerung im Werk des Bildhauers zu sprechen. Auch zeichnete sich, wie anhand des Vergleiches zu parallel entstandenen Werke nachgewiesen werden konnte, fortan nicht jede Plastik durch diese Zugeständnisse an den NS-Kunstgeschmack aus. Sie sind vielmehr für exponierte Werke charakteristisch, die sogleich offiziellen Anklang fanden und von der NS-Kunstberichterstattung hervorgehoben wurden.

### **Von Kontinuität und Konzession**

Der werkimmanente Vergleich von Klimschs Akten aus unterschiedlichen Schaffensperioden machte deutlich, dass sich ausgewählte Akte, wie »Olympia« (1937), »Maja« (1939), »Jugend« (1940/41) oder »Woge« (1940-42), stark von seinen übrigen, selbst zeitgleichen Skulpturen unterscheiden. Neben Kontinuitäten, die sich u.a. durch Rückgriffe auf bereits vorhandene Figuren ergaben, zeigten sich auch Brüche, die jene Skulpturen, die ganz dem Rollenklischee der NS-Aktplastik entsprachen, im Widerspruch zu den in sich ruhenden, sich selbst genügenden Werken des Frühwerkes erscheinen lassen.

Diese Beobachtungen werfen zwei entscheidende Fragen auf, die zur Klärung seiner speziellen Form des künstlerischen Opportunismus dienen: Warum sah sich Klimsch erst relativ spät gezwungen, seine weiblichen Akte den NS-Anforderungen anzupassen? Und warum konnte Klimsch parallel und zu diesen systemkonformen Werken auch solche Auftragsarbeiten ausführen, die sich, in Kontinuität zu seinen vor 1933 entstandenen Skulpturen stehend, der NS-spezifischen Ausformung des weiblichen Aktbildes in der favorisierten Rolle als Objekt männlicher Begierde ‚verweigerten‘?

Trotzdem die Bedeutung des nackten Körpers in der Bildhauerei seit der Jahrhundertwende stetig wuchs, gehörte Fritz Klimsch zu denjenigen Künstlern, die zunehmend ins Abseits gerieten. Mit seiner figürlich-naturalistischen Darstellungsweise als einer eklektischen Synthese tradierter Formen konnte er der Plastik mit ihren avantgardistischen Tendenzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine entscheidenden Impulse verleihen.<sup>151</sup> Zu konservativ war seine Kunst, der der theoretisch-intellektuelle Hintergrund fehlte, die noch immer an die symbolische Bedeutungsschwere der in der wilhelminischen Zeit so

---

<sup>151</sup> Hansen, 1994, S. 234, sprach insbesondere von dem Versuch einer Synthese aus klassische Antike und Vorstellungen der Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhundert.

geschätzten Allegorie oder Mythologie anknüpfte und die sich ferner dem ‚soliden Handwerk‘ verschrieb.<sup>152</sup> Zwar genoss er in seiner Hochphase zwischen 1900–1920 hohes Ansehen im deutschen Großbürgertum, doch verschlechterte sich diese Situation nach 1920 rapide, Aufträge blieben zunehmend aus.<sup>153</sup> Als schließlich selbst sein langjähriger Mäzen, Carl Duisberg, jüngere Künstler zu fördern begann, stellten sich erste finanzielle Nöte ein.<sup>154</sup> Die Bereitschaft zu Zugeständnissen jeglicher Art nahm von Seiten des Künstlers ab – spätestens seit Duisbergs Tod 1935.

Schenkten ihm die Nationalsozialisten unmittelbar nach der Machtübernahme weder als zu diffamierenden Künstler noch als gemäßigt figürlich arbeitenden Bildhauer erhöhte Aufmerksamkeit, so änderte sich dies – wie zuvor im Fall Georg Kolbe –, als die Ausschaltung der Avantgarde die Künstlerschar drastisch minimierte, das Ansehen des Staates im Ausland erschütterte und im Inneren eine unübersehbare Lücke das Ansinnen gewollter, staatlicher Kunstprotektion zur Farce werden ließ. Jetzt erwies es sich von Vorteil, dass Klimsch seinem Stil stets treu geblieben war und jeglichen avantgardistischen Tendenzen der turbulenten Weimarer Jahre skeptisch gegenüber gestanden hatte.<sup>155</sup> Sein künstlerisches Anliegen stellte man als Kampf gegen die „expressionistische Vernichtung und Zertrümmerung der Weibform“ dar.<sup>156</sup> Seine Werke galten, auch im Vergleich zur zeitgleichen Aktmalerei, als „wahr und echt“.<sup>157</sup> Ferner lobte man die sichtbare Beherrschung des Handwerklichen sowie sein starkes Einfühlungsvermögen in das ‚Wesen der Frau‘.<sup>158</sup>

Um seine seither unangefochtene Stellung als Künstler nicht durch Einmischung in kunstpolitische Belange zu gefährden, zog er es fortan vor, seine Vorbehalte gegenüber dem Nationalsozialismus nicht allzu offen auszusprechen bzw. ihre Vorgehensweisen gegen nonkonforme Künstler nur bedingt zu kritisieren. So missbilligte er beispielsweise die im Oktober 1933 im Senat beantragte Streichung des Künstlers Ernst Barlach aus der Bewerberliste für die Neuberufung zum Vorsteher eines Meisterateliers: Klimsch, Mitglied des Senates und neben Barlach und Georg Kolbe ebenfalls als Kandidat für diesen Posten in Erwägung gezogen, verließ zwar daraufhin empört die Sitzung, doch lehnte er später die zu seinen Gunsten ausfallende Entscheidung auch nicht aus Solidarität mit dem Verfeimten ab.<sup>159</sup> Ende 1934 beklagte er zudem, dass nur noch die NSDAP-Mitglied-

---

<sup>152</sup> Hansen, 1994, S. 237, legte dagegen gesteigerten Wert auf die Feststellung, dass Klimsch „mehr als nur ein solider Handwerker“ sei.

<sup>153</sup> Hansen, 1994, S. 236

<sup>154</sup> Hansen, 1994, S. 162ff.

<sup>155</sup> Z.B. Tank, 1942, S. 46f.; Delpy, 1942, o.S.

<sup>156</sup> Zitat Delpy, 1942, o.S.

<sup>157</sup> Zitat Funk, 1941, S. 81

<sup>158</sup> Werner, 1940, S. 46

<sup>159</sup> Hansen, 1994, S. 172f.; stattdessen, so Hansen bezugnehmend auf Klimschs Personalakte/Archiv der Akademie der bildenden Künste, abgelegt am 20. September 1934, leistete er einen Diensteid, mit dem er

schaft, nicht die Kunst als solche für die staatliche Auftragsverteilung ausschlaggebend sei.<sup>160</sup> Zwar trat der Bildhauer niemals in die Partei ein, doch schienen solche Äußerungen vergessen, als er schließlich selbst zu den protegierten Staatskünstlern gehörte. Sich nicht zu diesen „Stümpfern“<sup>161</sup> zählend, setzte er sich über seine früheren Einwände geflissentlich hinweg und nahm ohne Zögern Staatsaufträge nebst der genannten Dotationen und Auszeichnungen an. Ferner billigte er 1936 die Entscheidung der Entfernung von Kollwitz- und Barlach-Werken aus seiner Ausstellung zur »Berliner Bildhauerkunst von Schlüter bis zur Gegenwart« bzw. entschied sich für Zurückhaltung, nachdem sein Einspruch bei seinem Vorgesetzten Arthur Kampf, den er um Klärung der Situation an nächst höherer Stelle bat<sup>162</sup>, nicht den erhofften Erfolg versprach.

Als sich die NS-Kunstpolitik jedoch parallel zur Radikalisierung der NS-Herrschaft verschärfte, scheint Klimsch es zur Wahrung und Sicherung seiner Position als nicht mehr ausreichend empfunden zu haben, sich ausschließlich den politischen Anordnungen von oben zu fügen. Angesichts der öffentlichen Diffamierung selbst figürlich arbeitender Bildhauer, darunter z.B. Wilhelm Lehmbruck<sup>163</sup>, Ernst Ludwig Kirchner<sup>164</sup> oder Ernst Barlach<sup>165</sup>, sah er sich zu einer unmissverständlichen Demonstration seiner Systemkonformität genötigt. Sein Gefühl des Selbstschutzes, aber auch seine familiären, finanziellen Verpflichtungen als Vater einer schwer kranken Tochter<sup>166</sup> zwangen ihn zu stilistischen Zugeständnissen. Sie lassen sich erstmals an der 1937 entstandenen »Olympia« beobachten, deren Monumentalität sogleich von der NS-Kunstberichterstattung registriert und als Steigerung der künstlerischen Aussage gelobt wurde.

Doch stellte man diesen stilistischen Wandel nicht allein als seinen Verdienst, sondern auch als einen Erfolg der NS-Kunstpolitik heraus, die es ermöglichte, dass selbst Künstler der älteren Generation zu einer derart erstaunlichen, schöpferischen Gestaltungskraft fänden.<sup>167</sup> Allein dieser Aussage lässt sich entnehmen, dass mittlerweile der

---

sich zu Treue und Gehorsam gegenüber Adolf Hitler verpflichtete, und erbrachte den Nachweis »arischer Abstammung« seiner Frau.

<sup>160</sup> Klimsch in einem Brief vom 6. Dezember 1934 an Duisberg; zitiert nach Hansen, 1994, S. 167

<sup>161</sup> Zitat Klimsch aus einem Brief vom 6. Dezember 1934 an Duisberg; zitiert nach Hansen, 1994, S. 167

<sup>162</sup> Zum Sachverhalt siehe Hansen, 1994, S. 176ff.

<sup>163</sup> Lehmbruck war auf der »Entartete Kunst« in München mit der »Großen Knienden« (1911) und dem »Sitzenden Jüngling/Der Denker« (1917) vertreten; Dagmar Grimm: Wilhelm Lehmbruck. In: Barron, 1992, S. 290ff.

<sup>164</sup> Von ihm waren allein 32 Werke auf der »Entartete Kunst« in München 1937 zu sehen, darunter seine drei Skulpturen »Badende« von 1905/10, »Schmied von Hagen« 1915/16 und »Das Paar« von 1923/24), die alle drei als verschollen gelten; Peter Guenther: Ernst Ludwig Kirchner. In: Barron, 1992, S. 269ff.

<sup>165</sup> Auf der »Entartete Kunst« mit seinem Figurenpaar »Christus und Johannes« von 1926 vertreten; Dagmar Grimm: Ernst Barlach. In: Barron, 1992, S. 196ff.

<sup>166</sup> 1894 hatte Klimsch Irma Maria-Florentine Lauter geheiratet. Aus dieser Ehe gingen 4 Kinder hervor, von denen eines, wie bereits erwähnt, an Knochenmarkstuberkulose erkrankte, durch die es in lebenslange Abhängigkeit elterlicher Fürsorge geriet. Klimsch kam seither für die kostenintensiven Behandlungen und Sanatoriumsaufenthalte auf; Braun, 1991, S. 17 bzw. Hansen, 1994, S. 164f.

<sup>167</sup> U.a. Rittich, Klimsch 1941, S. 5 bzw. ders., Klimsch Geburtstag 1940, S. 55; Scholz, Klimsch Geburtstag 1940, S. 108

künstlerische Nachwuchs an die Spitze drängte und Klimsch Gefahr lief, als »Künstler des Übergangs« an Einfluss zu verlieren.<sup>168</sup> Aus Angst, offizielle Aufträge einzubüßen, reagierte er auf diesen steigenden Konkurrenzdruck mit einer weiteren Verhärtung seiner Formensprache<sup>169</sup>, die ihn von der anfänglichen Monumentalisierung und Wiedergabe körperlicher »Bestformen« zur Ausstattung seiner Akte mit der zeitspezifischen Frisurenmode führte.<sup>170</sup> Gerade sie nahmen Klimschs Aktplastik das Bürgerlich-Elitäre, erleichterten sie doch dem Betrachter, sich mit der dargestellten Figur zu identifizieren.

Von jeher auf eklektische Adaption angewiesen, musste er nur der zu beobachtenden Tendenz der NS-Kunst folgen. Die im Dritten Reich bevorzugte Beschaffenheit des weiblichen Körpers veranschaulichte beispielweise Josef Thorak [1889-1952], der sich des öfteren dem weiblichen Akt widmete: Seine Skulpturen, wie z.B. die Mittelfigur der »Siegessäule« aus der Bekrönung des »Märzfeldes« auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände von 1938, die Figurengruppe des »Urteils des Paris« (1941)<sup>171</sup> oder die beiden Akte »Hingebung«<sup>172</sup> (1940) [Abb. 80] und »Das Licht«<sup>173</sup> (1943) [Abb. 81], zeigen geradezu die idealtypische Gestaltung weiblicher NS-Akte, an denen es sich zu orientieren lohnte. Im Unterschied zu Klimsch galt er nicht mehr als »Wegbereiter«, sondern als »Vollender« der NS-Kunst bzw. »Träger« der NS-Ideologie<sup>174</sup> - wie Arno Breker, der seinerseits schon in seiner 1938/39 entstandenen weiblichen Aktfigur »Anmut«<sup>175</sup> die an sich zeitlose Nacktheit mit der zeittypischen Frisur der 1930er und 1940er Jahre kombiniert hatte.

Doch das Idealbild weiblicher NS-Kunst führte nicht nur die Bildhauerei vor Augen. Als »Inkunabel« der weiblichen NS-Aktkunst galt insbesondere das erstmals auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937 präsentierte Triptychon »Vier Elemente«<sup>176</sup> (1936)

---

<sup>168</sup> Vgl. Hansen, 1994, S. 212

<sup>169</sup> Für ein solch bewusstes Vorgehen spricht z.B. seine Äußerung in einem Brief vom 10. August 1941 gegenüber seiner Schwiegertochter Lisel: »Ich muß doch den Idioten wieder einmal zeigen, daß ich auch eine männliche Figur hinstellen kann (gemeint ist der »Sieger« von 1941-42) - vielleicht sogar besser, wie (sic!) die Monumentalbildhauer des Dritten Reichs.«; zitiert nach Braun, 1991, S. 385; vgl. Hansen, 1994, S. 199

<sup>170</sup> Dies findet seine Parallele in der Entwicklung der Portraitbüsten, die in der Zeit vor 1933 eine vergleichbare Bedeutung in Klimschs Œuvre einnahmen wie die weiblichen Aktplastiken. Auch hier herrscht eine Diskrepanz vor zwischen den vor und nach 1933 entstandenen Büsten, zwischen Wahrung des eigenen Stils und den neuen Anforderungen an die Kunst. Einige Frauenportraits dieser Zeit, z.B. »Monika Brill« von 1941 (Braun 205) oder »Gisela Wessel« von 1941-42 (Braun 215), weisen ebenfalls die zur Zeit des Nationalsozialismus beliebte Frisur mit lockigen, schulterlangen Haaren auf, die im Nacken zusammenlaufen. Bei männlichen Büsten, z.B. Adolf Hitler (1936) und Reichsinnenminister Wilhelm Frick (1937), wird die sonst bei ihm für Bronze übliche impressionistische Gestaltungsweise durch stärkere Glättung der Oberfläche und naturalistischere Züge gemildert; siehe hierzu ausführlicher Hansen, 1994, S. 200ff.

<sup>171</sup> Abbildungen siehe z.B. Wolbert, 1982, S. 42ff; Davidson, Skulpturen 1988, o.S.

<sup>172</sup> Gips für Bronze; Abbildung siehe Davidson, Skulpturen 1988, o.S.; Wolbert, 1982, S. 42

<sup>173</sup> Gips für Bronze; Abbildung siehe Davidson, Skulpturen 1988, o.S.; Wolbert, 1982, S. 45

<sup>174</sup> Vgl. Skulptur und Macht 1983, S. 9 (Einleitung); Wolbert, 1982, S. 14

<sup>175</sup> Gips, 220 cm (Egret, 1996, Nr. 133ff.)

<sup>176</sup> Die »Vier Elemente«: Das Feuer: Öl auf Leinwand; 170,3 x 82,5 cm; Erde und Wasser: 171 x 109,8 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Staatsgalerie moderner Kunst; Das Wasser: verschollen; Abb. Meißner/v. Lüttichau, 1992, S.287/Abb. 8/14; Farbabb. siehe Brock/Preiß, 1990, S. 256

[Abb. 82] von Adolf Ziegler [1892-1959].<sup>177</sup> Es bildete eine Art Formel für die Darstellung weiblicher Körper, da es für das ideologisch begründete ‚Saubere‘, ‚Reine‘ - Synonyme für das »Arische« - stand.<sup>178</sup>

Das Werk, vom Autor selbst als Darstellung der nationalsozialistischen Weltanschauung gepriesen<sup>179</sup>, zeigte auf den beiden Außenflügeln die weiblichen Allegorien Feuer bzw. Luft und auf der Mitteltafel die Allegorie des Wassers, vor der sie in Größe überragenden Allegorie der Erde.<sup>180</sup> Das Gewicht dieses dreiteiligen Gemäldes lag dementsprechend auf dem zentralen Element Erde und spiegelte als Symbol der sich ewig verjüngenden Natur die Bedeutung der Fruchtbarkeit der Frau im Nationalsozialismus. Die naturnahe Darstellungsweise der weiblichen Körper in ihrer zur Schau gestellten und geglätteten Reinheit, welche Ziegler den Spottnamen »Meister des deutschen Scharmhaares« eintrug<sup>181</sup>, kam überdies der im Dritten Reich der Frau zugedachten Rolle als Lustobjekt entgegen. Ihr Körperbau mit langen, eher kräftigen Beinen, ausgeprägten Hüften bei recht schmalen Taillen, kräftigen Schultern und wohlgeformten Brüsten - durch die sich auch Thoraks weibliche Aktplastiken auszeichneten -, zeigt Zieglers Bemühen, jedes Körperteil im ‚rassisch-richtigen‘ Sinn wiederzugeben.<sup>182</sup>

Neben seiner, als Vorbild fungierenden Aktmalerei<sup>183</sup> trug Zieglers kunstpolitische Funktion im NS-Staat entscheidend zur Etablierung dieses Klischees bei: Seit 1937 Präsident der »Reichskulturkammer« und von Goebbels ermächtigt, sämtliche Beschlagnahmeaktionen zur Vorbereitung der Ausstellung »Entartete Kunst« durchzuführen<sup>184</sup>, beeinflusste er sowohl die Kriterien »entarteter« Kunst als auch das verbindliche Erscheinungsbild der NS-Kunst. Zwar stehen diesbezüglich nähere Untersuchungen aus, doch kann davon ausgegangen werden, dass sich nicht nur Maler, sondern neben Klimsch sich auch weitere Bildhauer, wie z.B. Anton Grauel, Paul Egon Schiffers oder Robert Ullmann, nach diesem standardisierten NS-Bild der Frau richteten.

Doch hätte es dieses vorausschauenden Eifers und dieser speziellen Form der stilistischen Anpassung nicht bedurft: Klimsch galt schon kurz nach der Machtübernahme aufgrund seines relativ hohen Alters als Autorität auf seinem Gebiet, wurde gerade wegen

---

<sup>177</sup> Zitat Preiß, 1990, S. 256f., der sogar von einer der „wichtigsten Inkunabeln des nationalsozialistischen Kunstverständnisses“ sprach.

<sup>178</sup> Hoffmann-Curtius, Ziegler 1989, S. 18. Vgl. Hinz, Synopse 1996, S.331, bezeichnete Ziegler als „Leitfigur“ für jüngere Künstler.

<sup>179</sup> Ziegler in einem Brief vom 11. November 1936 an Walter Darré; zitiert nach Hoffmann-Curtius, Ziegler 1989, S. 9; vgl. Preiß, 1990, S. 260, der dieser Selbsteinschätzung Zieglers vehement widersprach.

<sup>180</sup> Die Interpretation folgt den Erkenntnissen Hoffmann-Curtius', Ziegler 1989, S. 10.

<sup>181</sup> Hoffmann-Curtius, Ziegler 1989, S. 17

<sup>182</sup> Hoffmann-Curtius, Ziegler 1989, S. 18; Fleischmann, 1986, S. 41. Ganglbauer, 1996, S. 44, nannte als Intention dieser Aktmalerei: „Die Betrachtung der keimfreien Reinheit trägt bei zur Erziehung eines Blicks, der sich zu stoßen lernt an jedem Stäubchen ‚Schmutz und Schund‘. Rassehygiene war das Wort.“

<sup>183</sup> Als weiteres Vergleichsobjekt ließe sich auch der von Ziegler geschaffene, überlieferte »Weibliche Akt« (nicht datiert, Öl auf Leinwand, 105 x 80 cm, Bundesrepublik Deutschland/Farbabb. Art and Power/Kunst und Macht 1996, S. 296) anführen sowie darüber hinaus die Kunst des Ivo Saliger.

<sup>184</sup> Dokument 4, abgedr. bei Lepper, 1983, S. 34; vgl. v. Lüttichau, 1998, S. 92

seines vor 1933 vollkommen ausgebildeten Stils geschätzt<sup>185</sup> und wegen seines unbeirrten Festhaltens daran während der Weimarer Republik gelobt.<sup>186</sup> Er zählte als Künstler nicht nur zu Goebbels und Görings, sondern auch zu Hitlers persönlichen Favoriten, die zwischen martialischen Großplastiken für die NS-Staatsbauten und „traditionell-schönen“ Plastiken unterschieden.<sup>187</sup> Diese nahezu unanfechtbare Stellung gewährleistete Klimsch eine Art ‚Narrenfreiheit‘ bzw. sorgte für freie Entscheidungsgewalt selbst bei der Ausführung staatlicher Auftragsarbeiten, wie der Bildhauer in Erinnerung an Gespräche mit Goebbels stets ausdrücklich betonte.<sup>188</sup> Dass auch während der NS-Herrschaft Skulpturen, die in Kontinuität zu seinem Frühwerk standen und sogar auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« zu sehen waren<sup>189</sup>, überrascht daher nicht.

Die relativ spät zu beobachtende Steigerung ausgewählter, weiblicher Körper „zur Idealität vollkommener Artung“<sup>190</sup>, die Hitler 1942 zu der Äußerung veranlasste, dass Klimsch „in seinen Arbeiten immer größer und bedeutender“ werde, während die Arbeiten von Georg Kolbe im Vergleich, „je älter der Meister werde, desto mehr an Vollendung abnehmen“<sup>191</sup>, ist daher nicht allein ein Beleg für dessen stilistische Anpassung, sondern für dessen künstlerischen Opportunismus. Der Grad zur reinen Mitläuferschaft - auf die im Rahmen dieser Studie an spä-terer Stelle noch einmal einzugehen sein wird - erweist sich hier als besonders schmal.

Anlass für die begrenzte Aufgabe seines künstlerischen Vorsatzes, die Weiblichkeit in zeitloser Schönheit und Anmut darzustellen, sind ohne Zweifel die sich im Verlauf der NS-Herrschaft spezifizierenden Ansprüche an die weibliche Aktplastik im Zuge der allgemeinen politischen Radikalisierung nach 1936: Die propagandistische Verwertbarkeit der Proklamierung der Vorbildlichkeit und zeitenthobenen Dignität der klassischen Antike, des späteren Klassizismus bzw. Neoklassizismus, wie im Fall von Klimschs eklektischer Kunst, erwies sich schon bald als erschöpft. Zwar diente anfangs dessen anerkannte Seriosität als traditioneller Bildhauer dazu, die Fortsetzung deutscher, bürgerlicher Traditionen zu beschwören, sowie sich seine Skulpturen als positives, hoffnungsverheißendes Gegenbild zur angeblich so weit verbreiteten »Entartung« in der Kunst anpreisen ließen. Doch stellten sie sich zur politischen Mobilisierung der Massen als gänzlich ungeeignet heraus. Als Stil ohne Idee, mit Gestalten und Gesten ohne Sinn empfand man schließlich

---

<sup>185</sup> So waren beispielsweise auf den GDK auch vor 1933 entstandenen Werke von Klimsch zu sehen: 1937 »Der Sämann« von 1910 (Braun 59), GDK-Katalog Nr. 387 und 1940 »Portrait Alfred Graf von Schlieffen« von 1908 (Braun 55), GDK-Katalog Nr. 605 (mit Abbildung S. 66).

<sup>186</sup> Z.B. Delpy, 1942, o.S.; Scholz, Klimsch Geburtstag 1940, S. 108; Rittich, Klimsch Geburtstag 1940, S. 55

<sup>187</sup> Zitat Backes, 1988, S. 98; Hitler erwarb z.B. 1938 Klimschs Figur »Tänzer/Erinnerung an Nijinsky« von 1937 (Braun 190), bei der der Künstler auf seinen bereits für das Kronprinzensilber 1911 entstandenen »Tänzer« (Braun 70) zurückgriff; Hansen, 1994, S. 215

<sup>188</sup> Klimsch, 1952, S. 153

<sup>189</sup> An dieser Stelle sei noch einmal an das vorgestellte, neoklassizistische Figurenensemble für das Propagandaministerium erinnert.

<sup>190</sup> Zitat Horn, 1941, S. 92

<sup>191</sup> Hitler, zitiert nach Backes, 1988, S. 98f.

diese „Kunst für jedermann, (als) unverbindlich und ohne Verpflichtung“.<sup>192</sup> Sich der Gefahr ausgesetzt fühlend, die Gunst der NS-Machthaber an den mittlerweile emporstrebenden künstlerischen Nachwuchs zu verlieren und damit an Einfluss und Aufträgen einzubüßen, schien Klimsch die Wahrung der Kontinuität als nicht mehr ausreichend. Seine Eitelkeit, aber auch nicht zuletzt seine familiären, finanziellen Verpflichtungen ließen ihn, wie schon so oft, auf eigene Bilderfindungen früherer Schaffensphasen zurückgreifen, da der Höhepunkt seiner Kunst längst überschritten war. Formal mit den neu ausgewiesenen Merkmalen – Monumentalität und »rassische Bestformen« - nationalsozialistischer Aktkunst ausstaffiert und damit den ideologischen Grundsätzen stärker entsprechend, entfachten sie erwartungsgemäß erneut das von jeher dem Bildhauer entgegengebrachte Wohlwollen der Nationalsozialisten und verhalfen ihm zu seiner beachtlichen Karriere als einer der bedeutendsten Staatskünstler des Dritten Reiches. Insbesondere die Einbindung der aktuellen Frisurenmode, durch die die an sich wenig originären Akte schließlich ins ‚Banale‘ und ‚konventionell Gefällige‘ abglitten, wie es Aust formulierte<sup>193</sup>, war eine Konzession an die NS-Forderung nach einer allgemein verständlichen Kunst für die »Volksgemeinschaft«. Sie half dem Betrachter, sich mit der dargestellten Figur zu identifizieren, so dass seine weiblichen Aktplastiken, die Brands respektlos als „drittklassige Nuditäten“<sup>194</sup> bezeichnete, als Vorbilder, nicht mehr als unerreichbare Kunstwerke rezipiert werden konnten.

Klimschs stilistische Anpassung an den nationalsozialistischen Kunstgeschmack vollzog sich demnach insgesamt auf sehr einfache Weise. Er brauchte weder die eigene Identität vollends zu verleugnen noch seinen Stil großartig zu verändern. Die Kontinuität in seinem Œuvre bedingte vor allem der offensichtliche Rückgriff auf schon früh entwickelte Figurentypen sowie das Festhalten an mythologischen und allegorischen Motiven, denen nach 1933 allerdings das öfteren die Verankerung im Werk selbst fehlte. Auch Freizügigkeit und aufreizende Posen seiner weiblichen Akte sind nicht neu, waren schon vor 1933 Merkmale seiner Kunstwerke. Vielmehr der Verlust an zeitloser Schönheit und Anmut, die monumentale Sperrigkeit müssen als Konzessionen an den NS-Geschmack verstanden werden, durch die es ihm in kontinuierlichen Abständen immer wieder gelang, die Aufmerksamkeit der Nationalsozialisten auf sich zu lenken. Dass ihre fordernde Erotik und ihre Frisuren dabei aufgesetzt wirken wie viele Titel und ihre monumentalen Ausmaße eher abschrecken als schmeichelnd berühren<sup>195</sup>, sei dahingestellt.

---

<sup>192</sup> Zitat Rodens, 1942, S. 67

<sup>193</sup> Aust, 1977, S. 134

<sup>194</sup> Zitat Brands, 1990, S. 135

<sup>195</sup> Vgl. Huster, 1987, S. 143/149f.



Es, wie Hansen, daher als einen „unglücklichen Umstand“ zu bezeichnen, dass Klimsch das Dritte Reich als aktiver Bildhauer miterlebte<sup>196</sup>, verharmlost und negiert die Verantwortung dieses Bildhauers, der sich dem Geschmack der NS-Machthaber willfährig unterordnete bzw. ihn gern bediente. Wie nachgewiesen werden konnte, profitierte Klimsch nicht allein durch seine Beharrlichkeit, mit der er unbehelligt seiner bildhauerischen Profession hätte nachgehen können und die ihn unzweifelhaft als Mitläufer, nicht als Opportunisten hätten einstufen lassen. Er, der wie eine späte Rechtfertigung nach dem Zweiten Weltkrieg die Kunst der Weimarer Republik als „geistige und seelische Verwirrung“ bezeichnete<sup>197</sup>, zog es stattdessen durch eine sehr bewusste, ‚gut dosierte‘ Form der Anpassung vor, seinen erreichten Status als geschätzter Bildhauer zu sichern. So steht das Festhalten an diesem gefälligen Sujet für die vom Nationalsozialismus so gelobte Kontinuität in seinem Schaffen; die stilistischen Veränderungen desselben belegen jedoch Klimschs künstlerischen Opportunismus.

---

<sup>196</sup> Zitat Hansen, 1994, S. 237

<sup>197</sup> Zitat Klimsch, 1952, S. 131

### **III. Maler im Dritten Reich – Der stilistische Wandel in der Malerei seit 1933**

#### **3.1. Von wirklichkeitsfernem Realismus und fortschrittlichem Rückschritt: Die Malerei des Dritten Reiches**

In Analogie zur dichotomischen Funktion der NS-Plastik, die einerseits als ästhetisierte Politik die ideologischen Werte des NS-Systems nach innen und außen versinnbildlichte, andererseits die NS-Herrschaft durch vermeintlich unpolitische Werke überhöhte, trug auch die NS-Malerei zum einen durch programmatische Werke zur Verherrlichung des NS-Systems bei und forcierte zum anderen das Bild eines harmonischen, gemeinschaftlichen und von der Politik fernen Lebens.<sup>1</sup> Nur führte das starke qualitative Gefälle innerhalb der NS-Malerei sehr schnell zur Vorverurteilung der überlieferten Werke: So genießen NS-Architektur und NS-Skulptur in der kunsthistorischen Forschung noch einen gewissen Respekt, während die NS-Malerei dagegen überwiegend als indiskutabel gilt.<sup>2</sup> Genrespezifische Merkmale, Synergieeffekte zwischen den einzelnen Gattungen sowie den kunstpolitischen Kontext außer Acht lassend, wurde sogar der propagandistische Wert dieser Malerei des öfteren bezweifelt. Im Vergleich zur Architektur und Bauplastik, die Umwelt und Raum direkt gestalten, erwies sich dieser jedoch nur scheinbar geringer: Der nicht zu unterschätzende Vorteil dieser vornehmlich für den Innenraum bestimmten Gattung ist ihre narrative Fähigkeit, selbst komplexe Gedankengebäude und politische Botschaften in private Räume zu transportieren.<sup>3</sup>

Insbesondere in den ersten Jahren nach 1933 stand die Malerei im Mittelpunkt des kunstpolitischen Interesses. Da ihr zu eigen ist, sich schnell den sich verändernden Umständen anpassen zu können, war sie in der frühen Phase des politischen Umsturzes geradezu prädestiniert, die durch Verfemung und Verfolgung der Avantgarde entstandenen Freiräume zu schließen.<sup>4</sup> So traten heute weitgehend in Vergessenheit geratene Maler aus dem Schatten der zuvor übermächtigen Avantgarde, die der akademischen Tradition verpflichtet waren.<sup>5</sup> Doch nicht nur sie nutzten die Gelegenheit, sich im Strahlenkranz der Macht zu etablieren, sondern auch Maler, die dem ‚nordischen‘ Expressionismus und dem so genannten ‚rechten‘ Flügel der Neuen Sachlichkeit zuzurechnen

---

<sup>1</sup> Robert Scholz, ehemaliger »Hauptschriftleiter« der Zeitschrift KiDR, nannte es noch 1977 als das vermeintliche Ziel der Nationalsozialisten mittels der Malerei „die Werte der Tradition mit dem Wollen der eigenen Zeit zu verbinden“ und warnte vor der Einschätzung, die realistische Tendenz der 1930er sei „Ausdruck eines reaktionären Akademismus und einer kleinbürgerlichen Gesinnung“ gewesen.

<sup>2</sup> Hinz, 1974, S. 11

<sup>3</sup> U.a. v. Beyme, 1998, S. 312; Merker, 1983, S. 241

<sup>4</sup> Vgl. Wolbert, 1982, S. 112

<sup>5</sup> Gemeinhin teilt die Forschung die Ansicht, dass der Nationalsozialismus auf eine veraltete Malerei zurückgriff, sie reaktivierte und etablierte. Vgl. u.a. Olbrich, 1990, S. 9; Wolbert, 1982, S. 14; Lohkamp, 1979, S. 233; Hinz, 1974, S. 33ff.

sind.<sup>6</sup> Anfangs von den hitzigen Diskussionen um eine systemadäquate Kunst im Rahmen der Expressionismus-Debatte ‚profitierend‘, nutzte ihre willfährige Anpassungsbereitschaft jedoch nur den wenigsten.

Abgesehen von der bereits skizzierten, besonderen Situation der expressionistischen Malerei, erfüllte die geduldete Kunst die NS-Forderung nach tradierten akademischen Werten, die hohe ästhetische Qualität suggerieren sollten: Stilistische Merkmale sind daher eine möglichst naturalistische Darstellungsweise bei nicht selten penibler Detailgenauigkeit sowie traditionell-konservative, volkstümliche Sujets bei relativer Eingängigkeit und Allgemeinverständlichkeit.<sup>7</sup> Als Vorbilder dieser als »ewig-deutschen« Malerei gemäß der Idee vom »Tausendjährigen Reich« beschworenen Kunst fungierte die altdeutsche Malerei eines Albrecht Dürer, Hans Holbein, etc., die deutsche Romantik eines Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge, die Salonmalerei eines Anselm Feuerbach oder Hans Makart sowie der penible Naturalismus eines Hans Thoma oder Wilhelm Leibl.<sup>8</sup> Hitler pries insbesondere die Künstler des 19. Jahrhunderts, die schon in jungen Jahren seinen Kunstgeschmack prägten<sup>9</sup>, in seiner Rede anlässlich der Eröffnung der ersten GDK 1937 als

„... die schönsten Vertreter jenes deutschen Suchens, nach der wirklichen und wahrhaften Art unseres Volkes und nach einem aufrichtigen und anständigen Ausdruck dieses innerlich geahnten Lebensgesetzes.

Denn nicht nur die gewählten Stoffe der Darstellung waren dabei für ihre Charakteristik des deutschen Wesens entscheidend, sondern ebenso sehr die klare und einfache Art der Wiedergabe dieser Empfindungen.“<sup>10</sup>

Wenn auch in dieser Qualität nicht erreicht oder durch eine nationalistische Monumentalisierung korrumpiert, waren Leit motive der NS-Malerei somit längst formuliert: Neben heroisch überhöhenden Bauerndarstellungen, harmonischen Familienbildern sowie Schönheit und Weite demonstrierende Naturansichten, stand die gefällige Aktmalerei, aber auch das Motiv des Todes<sup>11</sup> zur Wiederbelebung zur Verfügung.<sup>12</sup>

So pflegte man bewusst und systematisch zur eigenen Herrschaftslegitimation eine eklektizistische Kontinuität, durch die sich Geschlossenheit während dieser brisanten Phase innenpolitischer Zerrissenheit demonstrieren sowie die Erinnerung an die ‚gute, alte Zeit‘

---

<sup>6</sup> Müller-Mehlis, Motivationen des Realismus, S. 19, verwies diesbezüglich auf die Tatsache, dass - vergleichbar der Plastik - bis 1935 Werke der deutschen Expressionisten noch offiziell in Kunstvereinen und Museen, bis 1937 sogar nahezu unbehelligt in privaten Galerien ausgestellt werden konnten.

<sup>7</sup> Vgl. Fleischmann, 1986, S. 40

<sup>8</sup> Vgl. Petsch, 1987, S. 66. Brenner, 1963, S. 156f., verwies diesbezüglich auch auf das »Projekt Linz« und die für die dortige Gemäldegalerie favorisierten Maler, darunter ferner Waldmüller, Defregger, Makart, Böcklin, Spitzweg u.a., die ein sehr gutes Bild von der Vorstellungen des NS-Verständnisses von Malerei abgeben; vgl. Backes, 1988, S. 101; Thomas, 1978, S. 186

<sup>9</sup> Siehe hierzu u.a. Backes, 1988, S. 90ff.

<sup>10</sup> Zitat Hitler, Rede GDK 1937, a.a.O., S. 23. Schon Meckel, 1993, S. 35, zitierte aus dieser Rede Hitlers, um die Frage nach den NS-Kunstvorstellungen zu beantworten.

<sup>11</sup> Siehe hierzu im Besonderen Friedländer, 1984, S. 37

<sup>12</sup> Betthausen, 1990, S. 325; Merker, 1983, S. 295

heraufbeschwören ließ. Als Beseitigung der Kluft zwischen Kunst und Bevölkerung gepriesen<sup>13</sup>, verbarg sich dahinter die Absicht, die angestrebte Ordnung auf breitmöglichster Basis sicht- und erfahrbar zu machen.<sup>14</sup> Hierzu diente auch die Wiederbelebung tradierter Formen, wie z.B. des Triptychons, des Freskos, der Wandmosaike sowie der Gobelin-Kunst<sup>15</sup>, durch die die »neue deutsche« Malerei als öffentliche Kunst dargestellt werden konnte, eine nahezu sakrale Würde erhielt und rück-wirkend das System, dass derartige Aufträge ermöglichte, als „kulturgestaltende Kraft“ dastehen ließ, dass dem angeblichen Verfall der Kunst entgegenwirke.<sup>16</sup>

Erst sehr viel später, im Zuge der allgemeinen politischen Radikalisierung nach 1936, diente der Dauerhaftigkeit und Niveau suggerierende Galeriewert der Malerei dazu, dem Betrachter die rasseideologisch begründeten Ideale der Nationalsozialisten vor Augen zu führen. Begriffe, wie Volk, Heimat, Familie oder das ‚Gesunde‘ bzw. ‚(Art)Reine‘, wurden zunehmend wichtiger und entsprachen insbesondere dem Kleinbürgertum und seinen, durch den Wilhelminismus geprägten konservativen Wertvorstellungen.<sup>17</sup> Zudem durch monumentale Ausmaße eingeschüchtert oder durch begleitende, feierlich-pompöse Inszenierungen geblendet wie beschwichtigt - wie beispielsweise dem Festumzug anlässlich der Einweihung des »Hauses der Deutschen Kunst« und der Eröffnung der ersten »GDK« 1937<sup>18</sup> -, zweifelte die Bevölkerung nicht an der Richtigkeit der NS-Vorgehensweise gegen die »entartete« Kunst bzw. an der Akklamation ihrer favorisierten und damit ‚guten‘ Kunst. Die noch 1937 zu beobachtende Übermacht an relativ unverfänglichen Sujets, wie Portraits – mit Ausnahme von NS-Führungspersönlichkeiten - oder Stilleben, etc., wurde allmählich von einer programmatischen und in dieser Art durchaus originellen Malerei abgelöst, die sich einer härteren Formensprache und elitären Pathosformeln bediente, wie z.B. im monumentalen Historiengemälde oder im Familienbild, das der Versinnbildlichung der Rollenverteilung der Generationen entsprechend der NS-Ideologie diente.<sup>19</sup>

Die staatstragende Funktion offenbart sich beispielsweise in der NS-Aktmalerei, wobei Frauenakte dominierten, deren prozentualer Anteil zudem kontinuierlich stieg<sup>20</sup>: In Analogie zur NS-Plastik, war die Rolle der Frau ideologisch klar definiert, unterlag

---

<sup>13</sup> Vgl. Meißner, 1987, S. 38

<sup>14</sup> Vgl. Damus, 1978, S. 88

<sup>15</sup> Vgl. Merker, 1983, S. 244. Petropoulos, 1999, S. 18, verwies speziell die Kunst der Wandteppiche betreffend, auf deren Ansehen als ‚königliche‘ Form aufgrund des wertvollen Gewebes und ihrer Beziehung zum europäischen Adel, durch die man im Dritten Reich versucht habe, Macht auszustrahlen und Status zu demonstrieren.

<sup>16</sup> Zitat Damus, 1978, S. 93

<sup>17</sup> Petsch, 1987, S. 14

<sup>18</sup> Vgl. Damus, 1978, S. 88

<sup>19</sup> Vgl. Petsch, 1987, S. 57ff.; Wolbert, 1982, S. 112

<sup>20</sup> Speziell mit Blick auf weibliche Akte nannte Meckel, 1993, S. 96, folgende Zahlen: Zu Beginn der NS-Herrschaft seien fast 1/3 aller Frauendarstellungen Akte gewesen, um 1944 betrug dagegen ihr Anteil beinahe die Hälfte.

»rassehygienischen« Gesichtspunkten und diente der Idee vom ‚auserwählten Volk‘. Die Zurschaustellung ihrer „Appetitlichkeit“<sup>21</sup> war überdies Programm. Zumeist wurde sie durch allegorisch-mythologische Bezüge künstlich überhöht, wodurch selbst trivialste Ansichten zu respektvoller Rezeption kamen.<sup>22</sup> Bekannte und viel reproduzierte Gemälde sind u.a. Paul Maria Paduas »Leda und der Schwan« und Ivo Saligers »Die Rast der Diana«.<sup>23</sup>

Hinsichtlich der für die nachfolgenden Stilanalysen so wichtigen NS-Landschaftsmalerei<sup>24</sup> bedeutete dies: Anfangs dominierten Darstellungen heimatlicher Idyllen<sup>25</sup>, die sich allein durch den Schein des ‚Normalen‘ als systemwerbend und integrierend herausstellten.<sup>26</sup> Doch dienten zahlreiche Werke nicht nur der sentimentalischen Erbauung, sondern der „Pfle-ge der vaterländischen Gesinnung“.<sup>27</sup> Durch künstliche Titel, etc. ideologisch aufgeladen, um eine Lesbarkeit im Sinne der NS-Blut- und Bodenmythologie zu gewährleisten – Hinz führte hierfür bekanntermaßen den Begriff „Substantialisierung“ ein<sup>28</sup> - mutierten akademisch-volkstümliche Landschaften zur »Deutschen Erde« (W. Peiner), zum »Sein und Vergehen« (H. Hodiener) oder zum »Befreiten Land« (F. Haselbach). Sofern Figuren vorhanden, übernahmen sie erneut geschlechtsspezifische Rollen: Der Mann wurde als fleißiger, schwerarbeitender Bauer dargestellt<sup>29</sup>; die Frau zeigte sich in ihrer Funktion als Mutter im Kreis der Familie.<sup>30</sup> Doch reichte dies alsbald nicht mehr aus. Vor dem Hintergrund der Proklamation des »Lebensraumes gen Osten« traten schließlich Werke in den Vordergrund, die durch eine symbolisch-allegorische Anreicherung ihres Gehaltes unmissverständlich den Willen zum Kampf um die Führungsrolle in der Natur bekräftigten.<sup>31</sup> Der Bevölkerung die Auffassung einbläuernd, ein »Volk ohne Raum« zu sein, dienten sie den National-sozialisten zur Rechtfertigung ihrer außenpolitischen Siedlungs- bzw.

---

<sup>21</sup> Zitat Hinz, 1974, S. 87

<sup>22</sup> Vgl. Huster, 1985, S. 51f.; Aust, 1977, S. 92

<sup>23</sup> Abbildungen siehe z.B. Hinz, 1974, S. 259 bzw. 199

<sup>24</sup> Karl-Heinz Meißner, 1989, S. 281, nannte folgende Zahlen: Bei den insgesamt 1188 Werken der GDK 1937 handelte es sich um 424 Gemälde, worunter sich mehr als 250 Landschaftsdarstellungen befanden. Vgl. Backes, 1988, S. 81; Petsch, 1987, S. 54; Brenner, 1963, S. 112. Zur Problematik der Zuordnung siehe Hinz, 1974, S. 44

<sup>25</sup> Hinz, 1974, S. 32f., verwies diesbezüglich auf die Ausstellung »Die Auslese«, die von Berlin ausgehend durch zahlreiche Ortsgruppen der NS-Kulturgemeinde tingelte.

<sup>26</sup> Mittag, Reklame 1979, S. 37, sprach überdies von einer Ausweich- und Rückzugsmöglichkeit für Künstler angesichts der bestehender Zwänge: durch das Motiv der Landschaft blieb man unpolitisch, aber systemkonform. Vgl. Oellers, Kontinuität 1978, S. 45

<sup>27</sup> Zitat Lohkamp, 1979, S. 116. Merker, 1983, S. 275, warnte derartige Motive zu unterschätzen und verwies auf deren „Funktion als Chiffre“: Hinter der so unscheinbaren Maske einer Ansicht von einem geordneten, harmonischen Zusammenleben von Mensch und Natur verberge sich oft die ideologisch-korrekte Sichtweise gemäß der Blut- und Bodenmythologie: Nur durch gemeinsame Anstrengungen, so deren Aussage, seien gesicherte Existenzen zu schaffen, nach denen sich die Bevölkerung in Folge der Weltwirtschaftskrise und hoher Arbeitslosigkeit sehnte.

<sup>28</sup> Hinz, 1974, S. 98f.

<sup>29</sup> Diesbezüglich verweist die Forschung stets auf die Diskrepanz zwischen NS-Malerei und Realität: Die häufige Darstellung des Mannes als Bauer, darunter als Sämann, Pflüger, etc., widerspricht dem ökonomischen Standard der damaligen Gesellschaft, in der längst der Industriearbeiter dominierte; z.B. Hinz, 1974, S. 76

<sup>30</sup> Hinz, 1974, S. 83ff.

<sup>31</sup> Hierzu ausführlicher im nachfolgenden Kapitel zum Künstler Werner Peiner.

großräumigen Expansionsabsichten und forderten sie auf, sich den als geeignet empfundenen Maßnahmen zur Lösung dieser Problematik nicht entgegen zu stellen.<sup>32</sup>

Diesem Ziel diene auch die militaristische »Frontkunst« mit ihrer Visualisierung des ‚Führerprinzips‘.<sup>33</sup> Ihr spätes Auftreten erklärt sich vor dem Hintergrund, dass sie den im Verlauf der NS-Herrschaft gestiegenen Ansprüchen an die Kunst als Propagandainstrument weitaus gerechter wurden als Landschaften, Portraits, selbst Aktdarstellungen, seien sie auch noch so zweckdienlich korruptiert. Anfangs eher selten auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« ausgestellt, präsentierten sich Schilderungen von der Front in Folge des Polenfeldzuges als anspruchsvolle Tafelmalereien in monumentalen Ausmaßen.<sup>34</sup> Zum größten Teil handelte es sich hierbei um Bilder von Soldaten, die in Gruppen oder als tapfere, entschlossene Einzelkämpfer in den Kampf ziehen und mutig ihren ‚Dienst fürs Vaterland‘ absolvieren. Bussmann sah den Krieg zu einem „Männerabenteuer“ stilisiert<sup>35</sup>, Hermand sprach von der Inszenierung der Schlacht als „grandioses Schauspiel“.<sup>36</sup> Der grausame Kriegsalltag wurde verharmlost, gewaltsame Auseinandersetzungen mit dem Gegner blieben ausgespart. Der Soldat als solcher nahm letztlich in der NS-Ideologie eine topische Stellung ein und galt neben Arbeiter und Bauer als Träger der Gesellschaft.<sup>37</sup> Tugenden und Prinzipien des Nationalsozialismus, wie Tapferkeit, Opfer- und Kampfbereitschaft, Gehorsam und Pflichterfüllung, die auch die männliche Aktplastik verkörperten, konnten an ihm exemplifiziert werden. So wurde in der NS-Malerei der Mythos des immer siegreichen Helden postuliert, dessen ‚Kampf ums Dasein‘ nach der NS-Rassetheorie als Urgegebenheit bzw. Schicksal des deutschen Volkes verklärt wurde.<sup>38</sup> Den Tod sowie die Trauer unter den Soldaten und der Zivilbevölkerung galt es zu relativieren, indem die zu beklagenden Opfer zu Märtyrern stilisiert wurden. Das im Triptychon »Arbeiter, Bauern und Soldaten« von Hans Schmitz-Wiedenbrück<sup>39</sup> die Soldaten die Mitteltafel zieren, ist nur ein Beleg ihrer wichtigen Funktion inmitten der NS-Gesellschaft. Die Wahl eines dreiteiligen Flügelwerkes ist darüber hinaus bezeichnend, geht mit der Profanisierung der sakralen Form doch gleichsam die Weihe der Dargestellten einher.<sup>40</sup> Als rechtlose „Zwangs-Arbeiter“ wurden sie Teil der NS-Gemeinschaft<sup>41</sup> und unterlagen, dem Führerprinzip folgend, dem obersten Befehlshaber Hitler. Um seine hochgesteckten Kriegsziele zu erreichen, wurde die NS-Propaganda nicht müde, ihre Verant-

---

<sup>32</sup> Vgl. Bussmann, 1974, o.S.

<sup>33</sup> Petsch, 1987, S. 66

<sup>34</sup> Bussmann, 1974, o.S.

<sup>35</sup> Bussmann, 1974, o.S.; vgl. Petsch, 1987, S. 57

<sup>36</sup> Hermand, Bewährte Tümligkeiten 1976, S. 106

<sup>37</sup> Hinz, 1974, S. 77

<sup>38</sup> Vgl. Petsch, 1987, S. 57

<sup>39</sup> Abbildung siehe Hinz, 1974, S. 267 (ohne nähere Angaben)

<sup>40</sup> Vgl. Hinz, 1974, S. 78

<sup>41</sup> Zitat Hinz, 1974, S. 82

wortung für die deutsche Volksgemeinschaft zu akklamieren. Muskulöse Körper und ein vor Kraft und Siegesgewissheit strotzender Gesichtsausdruck sind auch hier wiederum Zeichen des ungebrochenen Glaubens an den vermeintlichen Sieg.

Hinsichtlich der beiden nachfolgenden stilistischen Analysen ausgewählter Maler-Œuvres bedeutet dies wiederum, dass der zu erbringende Nachweis der Systemkonformität ihrer nach 1933 entstandenen Werke vor dem Hintergrund der sich verschärfenden Intention der speziellen Sujets erbracht werden muss. Die Frage, inwieweit es sich im Fall eindeutiger stilistischer Anpassung an die NS-Ideale um künstlerischen Opportunismus handelt, welche erneut anhand des Vergleiches mit Frühwerken der Künstler zu verifizieren sein wird, steht dabei auch hier im Vordergrund der Darlegung.

### 3.2. Stil und Stilwandel: Maler nach der NS-Machtübernahme

Im durch die Analyse der Bildhauer-Œuvre bekannten Schema soll nachfolgend die Frage nach Formen, Motiven und Ursachen des künstlerischen Opportunismus anhand ausgewählter Maler und Sujets beantwortet werden. Aufgrund des hohen Stellenwertes der Landschaftsmalerei und der »Frontkunst« im Dritten Reich - und nicht zuletzt um dieser Studie als Ganzes einen, durch die Analyse unterschiedlicher Sujets repräsentativen Charakter zu verleihen - fiel die Wahl auf die Künstler Werner Peiner und Franz Radziwill. Beide gehörten in den 1920er Jahren zur malerischen Avantgarde, respektive zum so genannten ‚rechten‘ Flügel der Neuen Sachlichkeit.<sup>1</sup>

Während Peiner zum bekanntesten NS-Maler avancierte und nur noch im Kontext nationalsozialistischer Kunst in der kunsthistorischen Forschung Beachtung fand, gilt Radziwill als Hauptvertreter des Magischen Realismus, dessen Engagement im Dritten Reich erst in jüngerer Vergangenheit aufgedeckt wurde. Peiner bediente dabei den Wunsch der NS-Machthaber nach landschaftlichen Motiven, die vor allem in völkischen Kreisen großen Anklang fanden. Handelte es sich anfangs um Bilder der Natur, die, in strenger akademischer Tradition stehend, einer peniblen Detailgenauigkeit und einer am naturalistischen Vorbild geschulten Wiedergabe des Gesehenen verpflichtet waren, so schuf er später im Auftrag der Machthaber Werke von gigantischen Ausmaßen, die als Symbole des NS-Selbstverständnisses gelten. Dass dieser Wandel in ursächlicher Verbindung zu den sich verändernden NS-Anforderungen an die Kunst steht und darüber hinaus aus sehr persönlichen Gründen erfolgte, gilt es ebenso nachzuweisen, wie die Tatsache, dass seine NS-Landschaften im Widerspruch zu früheren, d.h. vor 1933 entstandenen Gemälden stehen. Im Gegensatz zu Peiner, versuchte sich Franz Radziwill mit Bildern des Krieges im Dritten Reich zu etablieren. Anhand dieses Sujets, dem sich der Künstler seit 1929 widmete und das mit zunehmender Radikalisierung des Nationalsozialismus an Bedeutung gewann, gilt es aufzuzeigen, dass Radziwill unter allen Umständen versuchte, als Künstler dem Nationalsozialismus zu dienen. Bekanntermaßen wurde er jedoch 1937 als einer von vielen Malern der Neuen Sachlichkeit als »entartet« diffamiert, so dass sich, rückblickend betrachtet, seine Anpassungsbereitschaft nicht auszahlte. Dies wirft zwangsläufig Fragen auf: Warum wurde er trotz beachtlicher Anstrengung, seine Systemkonformität zu de-

---

<sup>1</sup> Der Namen für diese gegenständliche Malerei, die mehr und mehr den Expressionismus ablöste, geht auf Gustav F. Hartlaub bzw. seine 1925 in Mannheim initiierte Ausstellung zurück, die sich erstmals diesem neuen Stilphänomen widmete. Hartlaub unterschied zwei divergierende Strömungen: Er sprach von einem ‚linken‘ Flügel, der auf das aktuelle, politische Tagesgeschehen reagiere und dem er Maler wie George Grosz und Max Beckmann zuordnete. Unter dem konservativeren, ‚rechten‘ Flügel fasste er die »Klassizisten« zusammen, die mit Alexander Kanoldt, Werner Peiner, Georg Schrimpf, Franz Radziwill u.a. in deutlicher Überzahl in dieser Ausstellung vertreten waren. Sie besannen sich, so Hartlaub, auf „die Wahrheit und das Handwerk“. Vgl. Schmalenbach, 1973, S. 12, der diese Einteilung als ungenügend empfand und die Begriffe »gefüllter« und »leerer Realismus« einführte.



monstrieren, nicht als Künstler im Dienst der NS-Herrschaft akzeptiert? Vor allem aber, zu welchen Zugeständnissen war Radziwill bereit oder anders formuliert, wie weit ging seine Verleugnung der eigenen künstlerischen Identität?

### 3.2.1. Allegorien nationalsozialistischer Allmachtsfantasien:

#### Werner Peiners historisierende Landschaftsmalerei

Leben und Wirken des ehemaligen NS-Staatskünstlers Werner Peiner reflektieren – in Analogie zum Bildhauer Arno Breker - geradezu beispielhaft die Schwierigkeit der kunsthistorischen Forschung im Umgang mit dem NS-Erbe: In den 1920er Jahren als Vertreter des ‚rechten‘ Flügels der Neuen Sachlichkeit über seine rheinländische Heimat hinaus bekannt und 1925 von Gustav Hartlaub, damaliger Direktor der Mannheimer Kunsthalle, in dessen bereits erwähnter, richtungsweisender Ausstellung über diese zeitgenössisch-aktuelle Stilrichtung präsent<sup>1</sup>, strafe die umfangreiche Nachkriegsforschung zur Malerei der Neuen Sachlichkeit diesen Maler mit Missachtung bzw. er galt ihr stets nur als Randfigur, die im Dritten Reich „zu fragwürdigen Ehren“ gekommen war.<sup>2</sup> Eine kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit einem, im Dritten Reich erfolgreichen Maler schien sich per se auszuschließen. Dieserseits bewusst geschmäht, galt er dagegen der NS-Kunstforschung als einer der wichtigsten, künstlerischen Protagonisten. Doch galt auch ihr, mit wenigen Ausnahmen<sup>3</sup>, seine Kunst - wie die NS-Malerei im Allgemeinen - als „ästhetischer Totalausfall“, als innovationslos und ideologisch harmlos.<sup>4</sup> Anja Hesse bewies in ihrer 1995 veröffentlichten Dissertation zur Malerei Werner Peiners, dass es sich diesbezüglich um eine Fehleinschätzung handelt, und verdeutlichte damit einmal mehr, dass der künstlerische Nachlass des Nationalsozialismus einer differenzierteren Beurteilung bedürfe.<sup>5</sup> Sich auf ausgewählte Tapisseriezyklen konzentrierend, belegte sie den ideologischen Gehalt und die hohe künstlerische Qualität von Peiners Arbeiten. Ihre Ergebnisse bilden bis heute die Grundlage jeglicher wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit diesem Künstler, auf die sich auch diese Untersuchung maßgeblich stützt.<sup>6</sup>

Eben seine Zugehörigkeit zum konservativen, ‚rechten‘ Flügel der Neuen Sachlichkeit sowie sein späterer Aufstieg zu einem der bedeutendsten NS-Künstler erweckten Neugierde und forderten eine nähere Betrachtung seines Œuvres im Rahmen der Fragestellung nach dem künstlerischen Opportunismus geradezu heraus. Vor dem Hintergrund der Diskussion um Kontinuität und Affinität neusachlicher und nationalsozialistischer Malerei, die bereits kurz nach der Akzeptanz ersterer Stilrichtung in Folge der weltweiten

---

<sup>1</sup> Ausgestellt war das Gemälde »Das Rheintal bei Honnef im Winter« von 1924; siehe G.F. Hartlaub: Neue Sachlichkeit. Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1925, Nr. 84

<sup>2</sup> Zitat Schmied, 1969, S. 70; vgl. März, 1983, S. 11. Hermand/Trommler, 1978, S. 437, sprachen mit Blick auf Künstler, wie W. Peiner und A. Ziegler, von „subalternen Talenten“, die sich später in den „Dienst der Braunen“ gestellt hätten.

<sup>3</sup> Hinz, 1974, S. 33, verwies beispielsweise auf die qualitativ unbestritten hochwertigen Anfänge des Malers. Hervorzuheben ist auch Decker, 1988, S. 104ff., der zumindest den intentionalen Tiefgang von Peiners Werken betonte.

<sup>4</sup> Zitat Preiß, 1990, S. 260.

<sup>5</sup> Anja Hesse: Malerei im Nationalsozialismus. Der Maler Werner Peiner (1897-1984). Hildesheim 1995

<sup>6</sup> Darüber hinaus erschien 2003 der Aufsatz „Stille Insel im schäumenden Meer. Der NS-Maler Werner Peiner findet Zuflucht im oberbergischen Gimborn“ von Volker Dick.

Realismus-Tendenzen der 1960er Jahre entbrannte, soll im Anschluss an eine kurze Darlegung Peiners Vita die stilistische Analyse seines Œuvres anhand ausgewählter Werke erfolgen. Am Sujet Landschaft, das von jeher einen großen Stellenwert in seinem Schaffen einnahm und im Dritten Reich, wie dargelegt, von großer Bedeutung war, gilt es, dessen NS-spezifischen Gehalt und dessen stilistische Übereinstimmung mit den NS-Kunstideale, die im Widerspruch zum Frühwerk stehen, zu verifizieren. Das Aufzeigen möglicher Alternativen für den Künstler dient erneut als indirekter Nachweis einer sehr persönlichen Form kalkulierter, künstlerischer Unterordnung unter die NS-Kunstdoktrin.

### Lebenswerk - Lebensstationen

1897 in Düsseldorf geboren, genoss Werner Peiner eine streng katholische Erziehung seiner aus der Eifel stammenden Eltern.<sup>7</sup> Nach Schulabschluss und Kriegseinsatz während des Ersten Weltkrieges an der Westfront, folgte eine sechsmonatige Hospitantz und 1919 die endgültige Einschreibung für ein Kunststudium an der Düsseldorfer Akademie. In den ersten Semestern entstanden vor allem Druckgrafiken, Aquarelle und Entwürfe für Wandteppiche<sup>8</sup>, mit denen er 1920 erste Erfolge verbuchen konnte: Fritz Roeber, damaliger Direktor der Akademie, war von der Qualität der Arbeiten, die Peiner auf einer Sonderausstellung im Anschluss an die jährliche Akademie-Ausstellung präsentierte, derart überzeugt, dass er den jungen Künstler sogleich zum Meisterschüler ernannte.<sup>9</sup> Er verschaffte Peiner ein großes Atelier, in dem dieser, zusammen mit seinen Kommilitonen Fritz Burmann und Richard Gessner, mit denen er sich kurz zuvor zur Künstlergruppe *Dreimannwerkstätte* zusammengeschlossen hatte, seinen künstlerischen Anliegen nachging. 1923 löste sich diese Vereinigung auf, nicht zuletzt weil Peiner im Sommer desselben Jahres die Akademie und die Stadt Düsseldorf verlassen hatte.<sup>10</sup> Von nun an widmete sich der Künstler vor allem der Malerei, die eine deutliche Hinwendung zum Stil der Neuen Sachlichkeit aufwies, und schuf bevorzugt Stilleben, Landschaften sowie Portraits, die anfangs Familienmitglieder zeigten, seit 1925 zudem im Auftrag Dritter entstanden. Überregionalen Zuspruch erfuhr Peiner nicht zuletzt in Folge zahlreicher Ausstellungsbeteiligungen, für die sein Kölner Galerist Hermann Abels, seit 1923 Peiner unter Vertrag

---

<sup>7</sup> Die biographischen Angaben zu Werner Peiner stützen sich auf die Darlegungen von Anja Hesse, 1995, S. 17-30. Auf eine stete Wiederholung in Form von Fußnoten wird nachfolgend verzichtet, nur davon abweichende Angaben oder Ergänzungen werden hervorgehoben.

<sup>8</sup> Zu den frühesten Wandteppichentwürfen Peiners zählen die beiden 1919 entstandenen Werke »Kriemhilds Zug« und »Titanenkampf«, sein erstes Gemälde »Rossebändiger« entstand 1921; Hesse, 1995, S. 21

<sup>9</sup> Peiner hatte sich zuvor keinem der lehrenden Professoren angeschlossen, obwohl er später den Maler religiöser Historien- und Monumentalgemälde Wilhelm Döringer als seinen Lehrer angab; Hesse, 1995, S. 18, 21

<sup>10</sup> Nach seiner Heirat übergesiedelte Peiner nach Bonn, wo er im Haus seiner Schwiegereltern ein Atelier bezog; Hesse, 1995, S. 18

nehmend, verantwortlich zeichnet.<sup>11</sup> Seit 1925 zahlte Abels sogar eine monatliche Apanage, womit sich der Maler zur Lieferung einer bestimmten Anzahl an Arbeiten verpflichtet hatte.

Bereits in dieser Zeit waren die Meinungen über Peiners Kunst geteilt: Während man einerseits seine Beherrschung der Technik und malerische Perfektion lobte, wurde er andererseits wegen seiner starken Orientierung an der altdeutschen und flämischen Malerei scharf kritisiert.<sup>12</sup> Die Bedenken ließen erst mit zunehmender Etablierung der Neuen Sachlichkeit nach, als diese Kriterien als charakteristisch für diesen Stil erkannt wurden und somit fortan als modern galten.<sup>13</sup>

Gegen Ende der 1920er Jahre häuften sich Werke größeren Formates: 1927 fertigte er in Zusammenarbeit mit Richard Gessner<sup>14</sup> einen Wandbehang aus chinesischer Rohseide für das Hotel ‚Duisburger Hof‘.<sup>15</sup> 1929 entwarf er ein Glasfenster und ein Mosaik für die Marienkirche in Mülheim/Ruhr sowie einen Seidenteppich mit dem Titel »Das alte Haus Rechen« für das Bochumer ‚Park-Hotel-Haus Rechen‘.<sup>16</sup> Diese beiden Aufträge verdankte Peiner dem Architekten der Kirche bzw. des Hotels, Emil Fahrenkamp<sup>17</sup>, der ihm weitere repräsentative Aufträge vermittelte: 1930 fertigte Peiner sechs Glasfenster<sup>18</sup> im Auftrag des Deutschen Versicherungskonzerns in Berlin, dessen Bau<sup>19</sup> der Architekt ebenfalls entworfen hatte, sowie einen Entwurf über ein 107 qm<sup>2</sup> großes Mosaik (1931) für dessen Kasino-Hotel in Zoppot.<sup>20</sup> Auch Fahrenkamp profitierte von der seit 1927 bestehenden Freundschaft zu Peiner: Insbesondere dessen enger Kontakt zu Walter Kruspig, Vorstandsmitglied der Shell-AG und seit 1929 deren Generaldirektor, trug Fahrenkamp den Auftrag über einen weiteren Bau des Shellkonzerns in Berlin ein, mit dem er als Architekt maßgeblich hervortrat, und wenig später, als 1930 die Shell-AG ihre Verwaltung von Düsseldorf nach Hamburg verlegte, zudem den Auftrag über den dortigen Neubau eines Privathauses für Kruspig.<sup>21</sup> Peiner wiederum gestaltete für den Berliner Bau ein Glasfenster mit der Darstellung einer Weltkarte<sup>22</sup>, für das Hamburger Verwaltungsgebäude der Shell-

---

<sup>11</sup> Hesse, 1995, S. 59, nannte 47 Ausstellungsbeteiligungen, darunter die Mannheimer Ausstellung »Neue Sachlichkeit« im Jahr 1925, sowie 6 Einzelausstellungen, u.a. in Köln, Bonn, Mülheim/Ruhr und Berlin.

<sup>12</sup> An dieser Stelle sei nur der lobende Aufsatz von Luise Strauss-Ernst: Der Maler Werner Peiner. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 32. Band, Darmstadt 1928, S. 101-105, genannt.

<sup>13</sup> Hesse, 1995, S. 60, nannte als Zeitpunkt das Jahr 1926.

<sup>14</sup> Seitdem Peiner wieder in Düsseldorf ansässig war und ein großes Atelier in Düsseldorf-Stockum besaß, stand er wieder in Kontakt mit seinem ehemaligen Kommilitonen; Hesse, 1995, S. 30

<sup>15</sup> Vermutlich »Hubertusjagd«, 350 x 182 cm, Seide, Privatbesitz Bonn; Hesse, 1995, S. 30

<sup>16</sup> Hesse, 1995, S. 30; Abbildung siehe Dreyer, Peiner 1936, S. 69

<sup>17</sup> Seit 1939 Direktor der Düsseldorfer Akademie, genoss Fahrenkamp als Architekt im Dritten Reich hohes Ansehen und wurde als »Künstler im Kriegseinsatz« ausgezeichnet; Thomae, 1978, S. 366

<sup>18</sup> Abb. siehe Dreyer, Peiner 1936, S. 66-68

<sup>19</sup> Seit 1935 Sitz des Schatzamtes der »Deutschen Arbeitsfront«; Hesse, 1995, S. 31

<sup>20</sup> Hesse, 1995, S. 31

<sup>21</sup> Hesse, 1995, S. 31

<sup>22</sup> Abb. siehe Dreyer, Peiner 1936, S. 64; Hesse, 1995, S. 31

AG Mosaike mit Motiven der Ölgewinnung<sup>23</sup> und im Januar 1931 für Kruspigs Hamburger Villa zwei große Wandteppiche sowie Glasfenster.<sup>24</sup>

Seit 1925 war Peiner demnach äußerst erfolgreich: Seine Aufträge erwiesen sich als lukrativ, seine Gemälde fanden zunehmend Eingang in öffentliche Sammlungen.<sup>25</sup> Doch scheint dies den Künstler nicht befriedigt zu haben, denn 1931 siedelte er in das idyllische Eifeldorf Kronenburg über und löste sich aus seiner zeitaufwendigen Auftragsarbeit für die Industrie heraus. Sich stärker seiner eigenen künstlerischen Entwicklung widmend, wandte er sich in den folgenden Jahren verstärkt der Landschaftsmalerei zu.<sup>26</sup>

Als 1933 die Nationalsozialisten die Macht übernahmen, geriet Peiner, wie so viele neusachliche Maler, kurzzeitig in die Kritik: Auf Veranlassung des Generaldirektors der Kölner Museen musste dessen jährliche Frühjahrsausstellung bei seinem Galeristen Abels nach wenigen Tagen abgehängt werden.<sup>27</sup> Vermutlich kündigte sein Galerist daraufhin den langjährigen Vertrag bzw. novellierte ihn: Peiner konnte zukünftig weiterhin in dessen Kölner Kunstsalon ausstellen; er verlor jedoch seine monatliche Apanage, die ihm gerade jetzt den dringend erforderlichen finanziellen Rückhalt geboten hätte. Die Phase der Ablehnung und finanziellen Unsicherheit dauerte allerdings nur kurz: Noch in demselben Jahr trat sein langjähriger Mäzen Kruspig erneut mit einem Auftrag über ein Kartenwerk für die Shell-AG an ihn heran.<sup>28</sup> Überdies profitierte Peiner von der Entlassungswelle der Nationalsozialisten in Folge des »Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums«: Die Außenseiterposition des Malers innerhalb des ‚rechten‘ Flügels der Neuen Sachlichkeit betonend, bot man ihm das seit Oktober 1933 vakante Amt des Düsseldorfer Akademiedirektors an.<sup>29</sup> Zwar lehnte er ab, nahm aber die daraufhin an ihn herangetragene Professur für Monumentalmalerei an, die er zu Jahresbeginn 1934 antrat.

---

<sup>23</sup> Abbildung eines Teilstücks siehe Dreyer, Peiner 1936, S. 63; die Mosaike, die auf Peiners zwischen September und Dezember 1929 entstandenen Mosaikkartons beruhen, sollen noch heute unter der Holzverschalung in der Eingangshalle des Gebäudes (heute: Sitz der British American Tobacco) existieren; Hesse, 1995, S. 31

<sup>24</sup> Die Wandteppiche trugen die Titel »Die drei Lebensalter« bzw. »Paradiesteppich« (Abb. siehe Dreyer, Peiner 1936, S. 70 bzw. 71/72); Hesse, 1995, S. 31

<sup>25</sup> Die Hamburger Kunsthalle erwarb seine »Große Herbstlandschaft« von 1931 (unter dem Titel »Herbst« abgebildet bei Dreyer, Peiner 1936, S. 47; u.a. GDK 1938), während die Nationalgalerie Berlin sein »Einsames Feld« (Abb. siehe Dreyer, Peiner 1936, S. 52) und der italienische Staat seine »Geburt Christi« (Abb. siehe Dreyer, Peiner 1936, S. 51) beide von 1932, ankauften. Sie waren auf einer 1932 in der Düsseldorfer Kunsthalle veranstalteten Ausstellung zu sehen, die ihrerseits die Zusammenarbeit Fahrenkamps und Peiners in Großfotos bzw. Originalkartons dokumentierte; Hesse, 1995, S. 32

<sup>26</sup> In der Zeit zwischen Oktober 1931 und Ende 1933 entstanden allein 12 Landschaften; Hesse, 1995, S. 32f.

<sup>27</sup> Hesse, 1995, S. 33, verweist in diesen Zusammenhang auf Peiners unveröffentlichte Notizen.

<sup>28</sup> Dieser Auftrag umfasste insgesamt 30 Landschaftsillustrationen für Flussgebiets- und Gebirgsautokarten; Hesse, 1995, S. 33

<sup>29</sup> Von April bis Oktober 1933 hatte der Maler Julius Paul Junghanns die kommissarische Leitung übernommen, nachdem der ehemalige Direktor Kaesbach – und zahlreiche Professorenkollegen, u.a. Paul Klee – fristlos entlassen worden waren; Hesse, 1995, S. 18/283

Zu diesem Zeitpunkt war Peiners Aufstieg zum führenden Maler des Dritten Reiches allerdings längst noch nicht vorhersehbar.<sup>30</sup> Im Gegenteil, selbst den späteren Beschlagnahmungsaktionen »entarteter« Kunst fielen einige seiner Werke zum Opfer.<sup>31</sup> Auch seine Professur schien zunächst nicht gesichert, da der neue Direktor der Akademie, Peter Grund, schon bald Peiners Arbeitsmoral bemängelte und sich an dessen beibehaltenen Wohnsitz in Kronenburg störte.<sup>32</sup>

Erst die Intervention von Shell-Generaldirektor Kruspig veränderte diese Situation und ebnete Peiners Karriere im Dritten Reich: Durch ihn erhielt der Maler Zugang zu offiziellen Regierungskreisen und sogar eine Einladung zu Görings Hochzeit 1934.<sup>33</sup> Göring, von der Kunst des Rheinländers begeistert, wurde von nun an Förderer und Mäzen Peiners: In seiner Funktion als preußischer Ministerpräsident veranlasste er die Freistellung des Malers von seiner Düsseldorfer Lehrtätigkeit, um diesem eine viermonatige Reise nach Ostafrika zu ermöglichen.<sup>34</sup> Sie führte ihn in Begleitung seiner Frau und der Ehefrau Walter Kruspigs im Februar 1935 über Tanganjika, Kenia, Uganda in den Kongo. Seine Reiseeindrücke verarbeitete er im Anschluss daran in der Publikation »Das Gesicht Ostafrikas – Eine Reise in 300 Bildern«<sup>35</sup>, die er 1937 veröffentlichte, sowie einem 13-teiligen Gemälde-Zyklus.<sup>36</sup> In seiner Funktion als Reichsluftfahrtminister und Oberbefehlshaber der Luftwaffe stand Göring zudem hinter den Auftragsarbeiten für das neu erbaute Berliner »Reichsluftfahrtministerium« sowie für das so genannte »Haus der Flieger«: Über den Architekten Ernst Sagebiel wurde Peiner 1936 beauftragt, für ersteres fünf Gemälde für das Foyer und zwei Wandmosaike für die dortige Wandelhalle zu fertigen<sup>37</sup>; für den Festsaal letzteres – dem von Sagebiel umgebauten, ehemaligen Gebäude des Preußischen Landtags – war der vierteilige Tapisseriezyklus »Falkenjagd« vorgesehen.<sup>38</sup> Parallel hierzu schuf Peiner einen Bildteppich für die »Deutschlandausstellung«, die im April 1936

---

<sup>30</sup> Merker, 1983, S. 31, sprach jedoch von 1933 als dem Jahr des Beginns seiner steilen Karriere im Dienst der NS-Herrschaft.

<sup>31</sup> Roh, 1962, S. 157, verwies auf das 11-teilige Mappenwerk »Erste Mappe der Düsseldorfer Gesellschaft für zeitgenössische Kunst« im Besitz des Düsseldorfer Kunstmuseums, indem sich mehrere Werke Peiners befanden.

<sup>32</sup> Hesse, 1995, S. 283f.

<sup>33</sup> Als Großindustrieller gehörte Kruspig seit 1934 zu dem von Hermann Göring 14-tägig nach Berlin eingeladenen Kreis herausragender Personen des öffentlichen Lebens; Hesse, 1995, S. 102

<sup>34</sup> Laut Hesse, 1995, S. 102, gingen regelmäßige Treffen mit Göring voraus.

<sup>35</sup> Werner Peiner: Das Gesicht Ostafrikas – Eine Reise in 300 Bildern. Frankfurt/Main 1937

<sup>36</sup> Eine ausführlichere Darstellung folgt innerhalb der nächsten Kapitel dieser Dissertation.

<sup>37</sup> Das Gemälde trug den Titel »Ernte«, die Mosaike hießen »Flügelöwe« bzw. »Flügelross«; Hesse, 1995, S. 41

<sup>38</sup> Bestehend aus »Die Falkenjagd Heinrichs I.«, »Die Falkenjagd Friedrichs II.«, »Indische Falkenjagd« und »Arabische Falkenjagd«, je 300 x 500 cm, Verbleib unbekannt; die beiden erstgenannten wurden auf der GDK 1938, die beiden letztgenannten auf der GDK 1939 präsentiert; Hesse, 1995, S. 41-59

anlässlich der Olympiade unter Verantwortung seine Freundes Fahrenkamp veranstaltet wurde. Für diese Arbeit wurde er mit der Olympischen Medaille ausgezeichnet.<sup>39</sup>

Mit der im Februar 1938 eröffneten Einzelausstellung des Künstlers in der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, die ebenso auf Görings Veranlassung beruhte, wie seine zuvor im Juli 1937 erfolgte Ernennung zum vorläufigen, schließlich 1940 zum bestätigten Mitglied der Preußischen Akademie der Künste<sup>40</sup>, erweiterte sich das Spektrum seiner Förderer innerhalb der NS-Führungselite: Hitler erwarb gleich drei seiner Gemälde<sup>41</sup> aus seinem kurz zuvor endgültig abgeschlossenen Afrika-Zyklus und ließ damit die durchaus vorhandene Kritik an dieser Folge, deren Vereinbarkeit mit den NS-Rassegesetzen angezweifelt worden war, verstummen.<sup>42</sup> Weitere vier Gemälde wurden vom Deutschen Jagdmuseum<sup>43</sup>, eines vom Kultusministerium<sup>44</sup> und ein weiteres wiederum von Göring<sup>45</sup> erworben.

Diese Ausstellung geriet zu einem außergewöhnlichen Erfolg - nicht allein wegen der zahlreichen Ankäufe, sondern insbesondere durch die hiernach erteilten Staatsaufträge<sup>46</sup>: 1938 fertigte Peiner für die »SS-Ordensburg Vogelsang« einen dreiteiligen Wandteppichzyklus mit der Darstellung »Erntedank«.<sup>47</sup> 1938/39 folgte ein 10-teiliger Tapisseriezyklus mit Allegorien weiblicher Tugenden für den »Führerbau« in München.<sup>48</sup> Da diese Folge jedoch von der Architektin Gerdi Troost abgelehnt wurde, übernahm Göring sie für das Speisezimmer seiner Privatvilla »Karinhall«<sup>49</sup>, für deren Bibliothek er zudem die »Planetenfolge« bestellt hatte.<sup>50</sup> 1939 gab außerdem Albert Speer, in seiner Funktion als »Generalbauinspektor«, die »Fünf Erdteile«<sup>51</sup> für die Dienstwohnung des neuen

---

<sup>39</sup> Hesse, 1995, S. 34 bzw. Anmerkung 29/S. 39, sprach von einer »Darstellung der Verwendung von Kohle, Holz und Braunkohle« und berief sich damit auf einen anonymen Artikel in den *Düsseldorfer Nachrichten* vom 25. Juni 1936.

<sup>40</sup> Thomae, 1978, S. 73/362; vgl. Hesse, 1995, S. 312

<sup>41</sup> »Das schwarze Paradies«: Triptychon 1937/38, Format/Bildträger und Verbleib unbekannt, GDK 1938, Farbabb. 22/Hesse, 1995, S. 397; »Sonnenaufgang über dem afrikanischen Graben«: Format/Bildträger und Verbleib unbekannt, GDK 1938; »Landschaft in Osttransvaal«, ca. 1936, Format/Bildträger und Verbleib unbekannt, GDK 1938, Abb. siehe Hellwag, Peiner 1938, S. 272 bzw. Sommer, Peiner 1940, Abb. 7

<sup>42</sup> Hesse, 1995, S. 118f., nennt hier als Quelle einen Sonderdruck von O. Baur über Peiner und seine Kronenburger Meisterschule, die sich im Nachlass des Künstlers befindet.

<sup>43</sup> Näheres ist unbekannt; Hesse, 1995, S. 119

<sup>44</sup> »Heroische Landschaft«/»Kirunga-Vulkane im belgischen Kongo« 1935, Format, Bildträger und Verbleib unbekannt, GDK 1937, Abb. 24/Hesse, 1995, S. 399

<sup>45</sup> »Ostafrikanische Wildsteppe«, Format/Bildträger und Verbleib unbekannt, unter dem Titel »Giraffen« auf der GDK 1938 (GDK-Katalog Nr. 706/S. 72); Abb. 25/Hesse, 1995, S. 400/S. 119

<sup>46</sup> Insbesondere die im Auftrag des Dritten Reiches entstandene Monumentalmalerei Peiners bezeichnete die NS-Kunstforschung als »neuabsolutistisch-dekorativ«, wie es Betthausen, 1990, S. 327, formulierte.

<sup>47</sup> »Aussaat«, »Ernte« und »Erntedank«, Maße/Verbleib unbekannt, Abb. 53a, b und c/Hesse, 1995, S. 426

<sup>48</sup> Es handelte sich um folgende allegorische Darstellungen: »Liebe und Anmut«, »Schönheit und Eitelkeit«, »Frohsinn«, »Grazie«, »Güte«, »Würde«, »Stolz«, »Klugheit«, »Sanftmut« und »Rasse«; leider gibt es von diesen sitzenden oder stehenden Frauenakten, deren narrative Attribute auf ihre jeweilige symbolische Bedeutung hinweisen, laut Hesse, kaum verwertbares Abbildungsmaterial; Hesse, 1995, S. 35

<sup>49</sup> Hesse, 1995, S. 35

<sup>50</sup> Hesse, 1995, S. 299

<sup>51</sup> 5-teilige Wandteppichfolge, je 353 x 425 cm, Territorialkommando der Heeresleitung Nord/Kiel; Abb. 31-35/Hesse, 1995, S. 404ff.

Reichsaußenministers, Joachim von Ribbentrop, in Auftrag.<sup>52</sup> Ergänzend für den so genannten Speer-Saal, für den auch Arno Breker Skulpturen schuf, waren zwei Wandteppiche mit den Titeln »Geist« und »Fruchtbarkeit«<sup>53</sup> vorgesehen, die von Peiner im Mai 1940 als Entwürfe fertiggestellt wurden.<sup>54</sup>

Zweifelloos das bekannteste Werk des Malers - und zudem das von der NS-Kunstberichterstattung am umfangreichsten gewürdigte -, ist der geplante Wandteppichzyklus »Marksteine Deutscher Geschichte« für die Marmorgalerie der Neuen Reichskanzlei in Berlin.<sup>55</sup> Diesem insgesamt acht Darstellungen umfassenden Zyklus so genannter ‚Schicksals-schlachten‘, von denen jede einzelne eine Größe von 5,40 x 10 m in der Ausführung aufweisen sollte, widmete sich Peiner beinahe ausschließlich in der Zeit zwischen 1939-1941.<sup>56</sup> Doch wurden insgesamt nur sieben Entwürfe fertiggestellt, nur sechs auf Karton im Maßstab 1:1 übertragen.<sup>57</sup> Die Realisation hätte jedoch hinsichtlich Monumentalität und Gesamtkonzeption sowie hinsichtlich der Verherrlichung der NS-Staatmacht den Höhepunkt in Peiners Œuvre und Karriere markiert.<sup>58</sup>

Neben dem gigantischen Auftragsvolumen von Seiten des NS-Staates belegen Peiners Ausnahmestellung im Dritten Reich die 1940 auf Görings Veranlassung erfolgte Ernennung zum Preußischen Staatsrat<sup>59</sup>, seine Auszeichnung als »unersetzlicher Künstler«<sup>60</sup> sowie seine insgesamt 33 ausgestellten Arbeiten auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen«.<sup>61</sup> Darüber hinaus erfüllte Göring Peiners Wunsch, seine Malklasse aus der Düsseldorfer Akademie auszugliedern und nach Kronenburg zu verlagern: Durch

---

<sup>52</sup> Hierbei handelte es sich um das ehemalige Reichspräsidentenpalais in der Berliner Wilhelmstraße, das entsprechend umgebaut worden war; Hesse, 1995, S. 135

<sup>53</sup> Siehe Abbildungen 27 und 28/Hesse, 1995, S. 401

<sup>54</sup> Überdies sollten fünf Bodenteppiche nach den Entwürfen Peiners Assistentin entstehen, die jeweils ein kontinent-spezifisches Tier abbilden sollten. Ob Peiners Entwürfe und die Bodenteppiche allerdings jemals in einer Manufaktur gewirkt wurden, ist unbekannt; Hesse, 1995, S. 136

<sup>55</sup> Siehe hierzu speziell Johannes Sommer: Marksteine deutscher Geschichte - Zu Werner Peiners Entwürfen der Bildteppiche für die Marmorgalerie der Neuen Reichskanzlei. In: KiDR 4. Jg., Folge 4, April 1940, S. 114-121

<sup>56</sup> »Schlacht im Teutoburger Wald«, »König Heinrich I. in der Ungarnschlacht«, »Die Belagerung der Marienburg«, »Die Türkenschlacht vor Wien«, »Friedrich der Große bei Kunersdorf«, »Die Schlacht bei Leipzig«, »Weltkrieg«/»Tankschlacht von Cambrai«, (als achttes Motiv waren die Nürnberger Reichsparteitage vorgesehen bzw. ein herausragendes Ereignis des bereits ausgebrochenen II. Weltkrieges, womöglich die Schlacht von Stalingrad); Hesse, 1995, S. 190ff. bzw. 256. Vgl. Dick, 2003, S. 26; Hinz, 1974, S. 112; Müller-Mehlis, 1973, S. 49. Decker, 1988, S. 116, sprach dagegen noch von zwei thematisierten Schlachten des Zweiten Weltkrieges, die aktualisierend hinzugefügt worden seien.

<sup>57</sup> Ob Peiner den achten Entwurf überhaupt ausführte oder dieser verschollen ist, ist nicht geklärt; auch der Verbleib der 6 Kartons ist unbekannt; Hesse, 1995, S. 196; Decker, 1988, S. 116f.

<sup>58</sup> Vgl. Hesse, 1995, S. 190; Aust, 1977, S. 90f.; Decker, 1988, S. 116, verwies darüber hinaus schon auf den Vorbildcharakter des Zyklus' für den Bayernherzog Wilhelm IV. in München (darunter Altdorfers ‚Alexander-schlacht‘).

<sup>59</sup> Göring hatte diesen Titel bereits 1933 eingeführt, die ehemalige Bedeutung entsprechend der Weimarer Verfassung von 1920 jedoch abgeschafft: der Staatsrat, dem neben Peiner, auch Gustav Gründgens, Albert Speer, Wilhelm Furtwängler u.a. angehörten, war nun eine beratende Körperschaft des Preußischen Staatsministeriums; für diese Tätigkeit erhielten ihre Mitglieder, sofern sie nicht in Berlin lebten, RM 12.000,- Aufwandsentschädigung; Hesse, 1995, S. 312 bzw. Anmerkung 155/S. 325

<sup>60</sup> Neben Peiner galten auch die Maler Hermann Gradl, Arthur Kampf und Willy Krieger als »unersetzlich«; Thomae, 1978, S. 117/362

<sup>61</sup> Thomae, 1978, S. 361



dessen Fürsprache beim Kultusministerium wurde mit einem Erlass vom März 1936 eine Dependence der Akademie genehmigt. Bereits zum Sommersemester 1936 begann der ausgelagerte Lehrbetrieb in einem von Peiner vor Ort erworbenen Haus.<sup>62</sup> Zuerst als Modellversuch gestartet und auf ein Probejahr befristet, übernahm schließlich Göring die Schirmherrschaft einer nunmehr von der Düsseldorfer Akademie vollständig losgelösten, d.h. eigenständigen Malschule namens »Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei in Kronenburg« (HGM).<sup>63</sup> Diese Schule, die einem Unternehmen zur Erfüllung von Peiners umfangreichen Staatsaufträgen gleichkam<sup>64</sup>, wurde nur durch ein noch ehrgeizigeres, letztlich gescheitertes Projekt überboten: Nach dem Vorbild der »Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH« in Wriezen/Oder wurde im Februar 1943 die »Bildteppichwerkstätten Wriezen GmbH« gegründet, um Peiners Teppich-Webarbeiten, speziell seine Entwürfe für die Neugestaltung Berlins, unmittelbar in Nähe des späteren Aufhängungs-ortes wirken zu lassen.<sup>65</sup> Dieses Vorhaben, dass darauf schließen lässt, dass der Künstler auch nach dem Krieg mit Repräsentationskunst von Seiten des Staates beauftragt werden sollte<sup>66</sup>, zeigt deutlich, dass Peiner längst nicht mehr nur zu den favorisierten Künstlern Görings gehörte, sondern mittlerweile zum bedeutendsten Staatsmaler des Dritten Reiches avanciert war.

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurde es still um Peiner, nicht zuletzt da Proteste zahlreicher Künstler dessen künstlerische Ambitionen verhinderten. So zerschlug sich u.a. sein Vorhaben, eine neue Meisterschule zu gründen, ebenso die Absicht von Bonner Regierungskreisen, sich die neuen Repräsentationsräume von Peiner ‚würdiger‘ gestalten zu lassen.<sup>67</sup> Aber: Spätestens nach dessen Freispruch im Mai 1951 von der Anklage des ‚Verbrechens gegen die Menschlichkeit aus politischen, rassistischen oder religiösen Gründen‘<sup>68</sup> schien es manchen durchaus wieder legitim, den ehemaligen NS-Staatskünstler mit Aufträgen zu bedenken: U.a. bestellte der Kölner Versicherungskon-

---

<sup>62</sup> Hesse, 1995, S. 286

<sup>63</sup> Im Juni 1938 in Anwesenheit zahlreicher Parteifunktionäre und Formationen der SA und SS eingeweiht (Görings Ansprache zur Eröffnung ist vollständig abgedruckt bei Wulf, 1963, S. 203ff.), entstand in mehreren Bauabschnitten eine klosterähnliche Anlage mit Atelier- und Verwaltungsflügel, Bibliothek, Wohn- und Arbeitsräumen, die um einen Innenhof mit Springbrunnen gruppiert waren. Der Etat der Schule, der neben Peiners Professorengehalt u.a. die Lohnkosten für Verwaltungsangestellte und einen Kunsthistoriker umfasste, wurde seit 1. April 1938 in den Staatshaushalt überführt; großzügige Spenden der Industrie sorgten zusätzlich für Ausstattung oder Neuwerbungen der Bibliothek, etc.; hierzu Hesse, 1995, S. 288f. bzw 311f., sehr ausführlich.

<sup>64</sup> Hauptbestandteil der Ausbildung war die Mitarbeit an Peiners Staatsaufträgen, wobei die Arbeitszeit von 8-17 Uhr bei einem monatlichen Lohn von RM 100,- festgelegt wurde. Diesbezüglich kam es sogar zu Protesten der Studenten, welches jedoch dem Gehorsamsgebot des Schulstatuts widersprach. Als Folge drohte nicht nur die Exmatrikulation, sondern sogar der Einzug als Soldat, da es Peiner nach Kriegsausbruch sogar oblag, sie wegen ihrer Mitarbeit an »reichswichtigen« Aufgaben als unabkömmlich zu erklären; Hesse, 1995, S. 299ff.

<sup>65</sup> Laut Peiners Erinnerungen sollte in Wriezen zudem eine dritte Kunstproduktionsstätte für Architektur unter der Leitung Albert Speers entstehen; Hesse, 1995, S. 313ff.

<sup>66</sup> Vgl. Hesse, 1995, S. 316

<sup>67</sup> Auch hierzu Hesse, 1995, S. 334 bzw. Dick, 2003, S. 26ff. ausführlicher.

<sup>68</sup> Zu den genauen Umständen siehe Dick, 2003, S. 24.

zern Gerling - der nach dem Krieg bereits als Förderer Brekers in Erscheinung getreten war –die beiden Tapisserien »Sicherung« und »Geschick«<sup>69</sup>; für Kaiser Haile Selassi von Äthiopien entstand der Wandteppichentwurf »Zug der Königin von Saba«.<sup>70</sup>

Der Künstler starb schließlich zurückgezogen 1984 in Leichlingen. Seiner Kunst, deren Missbilligung er nicht verstehen konnte, sprach er bis zuletzt jegliche politische Relevanz ab<sup>71</sup>: „Wie ich vordem kein Faschist war, so war ich nun kein Antifaschist. Meine Welt hatte mit Politik nichts zu tun.“<sup>72</sup>

### **Werner Peiner – Der neusachliche NS-Staatsmaler**

Bevor die Frage nach den Ursachen und Motiven seiner stilistischen Anpassung an die NS-Kunstideale gestellt wird, gilt es auch im Fall Werner Peiners die unbestrittene Systemkonformität seiner nachfolgend in chronologischer Reihenfolge vorgestellten Landschaften darzulegen. Wie eingangs erläutert, handelte es sich im Dritten Reich anfangs um ideologisch aufgewertete Idyllen, die sich formal durch eine streng am naturalistischen Vorbild orientierte Darstellungsweise auszeichnen und in ihrer Realitätsferne an vorindustrielle Zustände erinnern. Mehr und mehr unterstützte die Landschaftsmalerei, symbolisch-allegorisch entsprechend angereichert, dabei intentional die NS-Proklamation vom »Volk ohne Raum« und den politisch-militärischen Kampf um die Hegemonialstellung des Deutschen Reiches.

Für die werkimmanente Analyse wurden Peiners 1933 entstandenes Gemälde »Deutsche Erde«, einige, exemplarisch herausgegriffene Landschaften seines zwischen 1935 bis 1937/38 entstandenen 13-teiligen »Afrika-Zyklus« sowie seine 1939 entstandene Tapisseriefolge »Fünf Erdteile« ausgewählt, deren systemverherrlichender Charakter von Hesse bereits detailliert nachgewiesen wurde.<sup>73</sup>

Als eines der bekanntesten Gemälde Peiners entstand 1933 die Landschaft »Deutsche Erde«<sup>74</sup> [Abb. 45], die, als Postkarte vertrieben, eine ungeheure Popularität im Dritten Reich erlangte.<sup>75</sup> Als Inbegriff einer »deutschen« Landschaft propagiert und als-

---

<sup>69</sup> 400 x 210 bzw. 400 x 200 cm; Abbildungen 57 und 58/Hesse, 1995, S. 430

<sup>70</sup> Zu Peiners Situation nach 1945 im Allgemeinen siehe Hesse, 1995, S. 334f. und Dick, 2003, S. 24ff.

<sup>71</sup> Hesse, 1995, S. 20. In diesem Zusammenhang merkte Dick, 2003, S. 22, überdies kritisch an, dass „Görings Hofmaler“ zum ersten Mal im August 1945 (!) von den Geschehnisse in den Konzentrationslagern gehört haben wolle.

<sup>72</sup> Peiner, zitiert nach Dick, 2003, S. 25, der dagegen hielt, dass Peiner im Entnazifizierungsverfahren als »Mitläufer« eingestuft worden war.

<sup>73</sup> Siehe entsprechende Fußnoten im Verlauf des Kapitels.

<sup>74</sup> Maße, Träger und Verbleib unbekannt (vermutlich als Ausstattungsstück der Neuen Reichskanzlei im Zweiten Weltkrieg zerstört), GDK 1938; Hesse, 1995, S. 87/Abb. 18, S. 393

<sup>75</sup> An dieser Stelle sei nur auf die zahlreichen monographischen Artikel in den einschlägigen NS-Kunstzeitschriften verwiesen, die dieses Gemälde stets hervorhoben und die, sofern zitiert, im Literaturverzeichnis zum Künstler aufgeführt sind.

bald zu einer „Ikone“ der NS-Kunst stilisiert, gilt sie heute, neben den Tapisseriezyklen für die NS-Staatsgebäude, als Schlüsselwerk zum Verständnis seiner Kunst.<sup>76</sup>

Ein strenger Bildaufbau mit hoch angelegter Horizontlinie teilt das Gemälde in Vorder- und Hintergrund. Entlang der Horizontlinie reihen sich verschiedene Baumarten aneinander, hinter denen sich die Silhouette der Stadt Köln abzeichnet.<sup>77</sup> In der linken, unteren Bildhälfte des in etwa Zweidrittel des Formates einnehmenden Vordergrundes führt ein als Rückenfigur wieder-gegebener Bauer ein Pferdegespann, hinter dem eine Egge gespannt ist. Die gewählte Vogelperspektive unterstreicht die Weite seines landschaftlichen Besitzes, der die rechte Bildseite mit strengen, geraden Ackerfurchen ausfüllt.

Peiners akribisch-minutiöse und jeglichen kritischen Ansatz aussparende Mal- und Darstellungsweise, die in der peniblen Naturnachahmung verharret und eine rückständige, längst nicht mehr bestehende Form landwirtschaftlichen Ackerbaus heraufbeschwört, lässt sich leicht als unpolitisch und akademisch-konservativ abtun. Doch übersieht eine solche Beurteilung die dadurch ermöglichte Interpretation im Sinne der NS-Blut- und Bodenmythologie<sup>78</sup>:

So ließ sich die Darstellung eines Bauern, der mit aufrechtem Gang, aufgekrempten Hemdsärmeln und allein auf weiter Flur seiner anstrengenden Arbeit unbeirrt nachgeht, zur Propagierung von der Notwendigkeit harter Arbeit nutzen. Der Verzicht auf den zu dieser Zeit längst üblichen Einsatz von Landmaschinen galt nicht als wirklichkeitsfremd oder idealistisch, sondern, im Gegenteil, wurde als adäquater Ausdruck des „neugewonnenen Ethos der Arbeit“ gepriesen.<sup>79</sup> Die penible Verdinglichung jedes noch so kleinen Details wurde darüber hinaus als meisterhafte Beherrschung des Handwerks gelobt, die, so die NS-Kunstberichterstattung, auf eine gute künstlerische Ausbildung des Malers schließen lasse.<sup>80</sup>

Mag man dieser Art noch von einer harmlos-volkstümlichen Landschaftsdarstellung des Künstlers sprechen, die, mit künstlichem Pathos aufgeladen, von der NS-Propaganda für ihre Zwecke vereinnahmt wurde, so lässt der Titel »Deutsche Erde« keinen Zweifel daran, dass eine andere Interpretation als die im Dritten Reich propagierte faktisch ausgeschlossen war. Mit ihm wurde die völkisch-nationale Deutung der Landschaft forciert, so dass man im Dritten Reich von der „edlen Kraft“ der dargestellten, angeblich typisch »deutschen« Natur schwärmen, diese in gleichem Atemzug als ‚nationales Gut‘ preisen konnte.<sup>81</sup> Nicht zuletzt durch ihn ließen sich stilistische Besonderheiten einschlä-

---

<sup>76</sup> Zitat Hesse, 1995, S. 87

<sup>77</sup> Hesse, 1995, S. 88

<sup>78</sup> Siehe auch die Interpretation sowie die Darlegung der Rezeption dieses Gemäldes im Dritten Reich von Hesse, 1995, S. 87ff.

<sup>79</sup> Zitat Dreyer, Peiner 1936, S. 19

<sup>80</sup> U.a. Herzog, Peiner 1938, S. 226

<sup>81</sup> Zitat Dreyer, Peiner 1936, S. 19

gig interpretieren, wie schon die NS-Kunstberichterstattung erkannte: Die von Peiner gewählte, überwiegend braune, tonige Malerei kann in Verbindung mit dem roten Tuch, das am Hals des rechten Pferdes aufscheint, als Ausdruck der neuen, nationalen Farbigkeit gedeutet werden<sup>82</sup>; der als Rückenfigur dargestellte Bauer dient der Integration des Betrachters in das Bildgeschehen, mit dem er sich nun sehr konkret als »Deutscher« identifizieren konnte. Zusammen mit der betonten Weite des gewählten Landschaftsausschnittes, der mühsam kultiviert werden muss, um die gewünschte Ernte einzufahren, riefen derartige Anstrengungen Assoziationen zu den Siedlungsabsichten der Nationalsozialisten im zu erobernden Osten und damit zur Proklamation fehlenden Lebensraumes hervor, so dass die gleichgeschaltete Presse dementsprechend im Gemälde das „artreine zukunftsweite Recht der deutschen Erde“ veranschaulicht sah, „um das in den letzten anderthalb Jahrzehnten gerungen wurde“.<sup>83</sup>

Peiners volkstümliches, auf den ersten Blick politisch neutrales Bild »Deutsche Erde« zeigt sich demnach systemkonform: Das konservative Erscheinungsbild mit seinen kunsthistorischen Rückgriffen, die in ihrer handwerklichen Perfektion sowie in der Distanz zu den Dargestellten an die Landschaftsmalerei insbesondere Wilhelm Leibls erinnern<sup>84</sup>, ist nicht antiquiert-überholt zu nennen, sondern erweist sich als bewusste Darstellung einer landschaftlichen Idylle, die als NS-typische Variante dieses Sujets im Dritten Reich gelten kann. Mehr noch: Die Interpretation als »deutsche« Landschaft ist nicht das Resultat der NS-Propaganda, die es für ihre Zwecke und entgegen jeglicher Grundlage im Werk für sich vereinnahmte. Im Gegenteil, künstlich »substantialisiert«<sup>85</sup> und damit eines der wesentlichen Merkmale der NS-Landschaftsmalerei erfüllend, entsprach es den neu formulierten, ideologischen Ansprüchen der NS-Machthaber zu Beginn des Dritten Reiches.

Entgegen des ersten, subversiven Eindrucks entspricht auch die 13-teilige Afrika-Folge<sup>86</sup>, die Peiner 1935 unmittelbar nach seiner Afrikareise begonnen hatte, der NS-Kunstanschauung, wie Hesse nachwies.<sup>87</sup> Wie am Beispiel der exemplarisch ausgewählten Landschaften »Steppenmorgen« / »Afrikanische Landschaft« und »Heroische Landschaft« / »Kirunga-Vulkane in Belgisch-Kongo«, beide von 1935, sowie dem Triptychon »Das Schwarze Paradies« von 1937/38 darzulegen ist, gehen sie durchaus mit der NS-Rasseideologie und ihrer perfiden Lehre von »Herren-« und »Untermenschen«

<sup>82</sup> Hesse, 1995, S. 92, nannte als Quelle dieser Interpretation einen anonymen Autor eines Artikels in der Zeitung ‚Köln am Rhein‘, der anlässlich der im Oktober 1933 ausgerichteten Ausstellung »Deutsche Landschaften« im Kunstsalon Abels über Peiners Werk schrieb.

<sup>83</sup> Zitate Dreyer, Peiner 1936, S. 19

<sup>84</sup> Zu Leibl siehe u.a. Zeitler, 1990, S. 121f.

<sup>85</sup> Zur von Hinz geprägten »Substantialisierung durch verbale Prädikate/durch formale Aufrüstung« siehe ausführlich Hinz, 1974, S.98ff bzw. 103ff.

<sup>86</sup> Bildträger, Maße und Verbleib der meisten Gemälde sind unbekannt, dennoch erlauben zum Teil sogar farbige Reproduktionen in den einschlägigen NS-Kunstzeitschriften eine ausreichende Betrachtung. Ausnahmen bilden die beiden Gemälde »Steppenmorgen« von 1935, das sich im Depot der Oberfinanzdirektion München befindet, und das »Massaimädchen« von 1936, heute in Bonner Privatbesitz; Hesse, 1995, S. 103

<sup>87</sup> Zur Afrikafolge siehe Hesse, 1995, S. 102ff.

konform, die, ebenfalls im Jahr 1935, in den »Nürnberger Gesetzen« ihren Höhepunkt fand.

Das 70 x 101 cm große Gemälde »Steppenmorgen« / »Afrikanische Landschaft«<sup>88</sup> (1935) [Abb. 46], ein Geschenk des Künstlers an Hermann Göring, gilt als eines der frühesten Werke des Afrika-Zyklus'.<sup>89</sup> Vergleichbar dem Gemälde »Deutsche Erde« wählte der Maler eine strenge Komposition mit schematischer Staffelung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Hinter einer Herde Antilopen, die sich in der vorderen, linken Bildhälfte zum Gras aufhält, erstreckt sich die Weite der afrikanischen Steppe, die sich durch ihre charakteristische Vegetation mit niedriger Macchia und vereinzelt emporragenden Bäumen auszeichnet. Entlang der Horizontlinie verläuft eine Art Gebirgskette, dessen vulkanartige Erhebungen aus der Ebene aufragen. Die deutlich abnehmende Tiefenschärfe des Bildes lässt den Eindruck morgendlichen Frühnebels entstehen, der erst langsam der aufziehenden Hitze weicht, um schließlich den ungetrübten Blick auf die landschaftliche Weite freizugeben.

Bei dem Gemälde »Kirunga-Vulkane in Belgisch-Kongo«<sup>90</sup> (1935) [Abb. 47], im Dritten Reich auch als »Heroische Landschaft« bezeichnet<sup>91</sup>, verzichtete der Künstler auf die Wiedergabe von kontinentspezifischen Tieren und widmete sich ausschließlich der minutiösen Darstellung der afrikanischen Landschaft. Vor dem Betrachter, dessen Standpunkt sich in Höhe der vorderen Bildmitte befindet, breitet sich ein beeindruckendes, hügeliges Tal aus mit den Vulkanen an der oberen Bildhälfte entlang der Horizontlinie, deren Gipfel von Wolken umkränzt sind. Sie verschwimmen im atmosphärisch-diffusen Licht, während das untere Bilddrittel mit karger Vegetation klar erkennbar ist.

Beide Landschaften zeichnen sich, wie auch das Gemälde »Deutsche Erde«, durch äußerste Detailgenauigkeit und den Anspruch einer am naturalistisch-realistischen Vorbild geschulten Darstellungsweise aus. Derart, dass die abnehmende Tiefenschärfe der Bilder an die Technik der Fotografie erinnert, die nur das fokussierte Detail in optimierter Schärfe wiedergeben kann<sup>92</sup>, wirken sie geradezu wie gemalte Kopien seiner vor Ort angefertigten Fotos, die ihm nachweislich als Vorlage seines Gemäldezyklus' dienten.<sup>93</sup> Das Dokumentarische dieser Landschaften fiel selbst den NS-Kunstberichterstattem auf. Doch bemühten sie sich sowohl diesen Eindruck als auch die Stimmen, die angesichts Peiners Afrika-Zyklus' insgesamt von „Rasseschande“ oder erhebenden Darstellungen

---

<sup>88</sup> Mischtechnik/Öl auf Holz, Depot der Oberfinanzdirektion München, GDK 1938; Hesse, 1995, Anmerkung 12/S. 128; Abb. 19/394

<sup>89</sup> Hesse, 1995, S. 103

<sup>90</sup> Maße, Bildträger und Verbleib unbekannt, GDK 1937; Hesse, 1995, Abb. 24/S. 399

<sup>91</sup> Z. B. Dreyer, Aufsatz Peiner 1936, S. 223

<sup>92</sup> Über die spätere Arbeits- und Vorgehensweise zur Umsetzung der NS-Monumentalaufträge ist bekannt, dass der Maler seine kleinformatischen Entwürfe gerne mit Hilfe von Großdia im jeweils bestellten Format an die Wände projizierte, um sie dann, in diesen Fällen jedoch von seinen Schülern der HGM, kopieren zu lassen; Hesse, 1995, S. 36f.

<sup>93</sup> Auf das Anfertigen von Skizzen hat Peiner während der gesamten Reise verzichtet; Hesse, 1995, S. 102

»minderwertigen Lebens« sprachen<sup>94</sup>, zu relativieren bzw. die Systemkonformität dieser, aus NS-Sicht erklärungsbedürftigen Werke unzweifelhaft herauszustellen: So betonten sie, dass Peiners altmeisterliche Technik und Detailfreude über das bloße Abmalen weit hinaus gehe, sie vielmehr belegen, dass sie mit sensibler Wahrnehmung, „aus der deutschen Seele“<sup>95</sup> heraus, geschaffen worden seien, durch die erst solche, „wahrhaft heroisch(en)“ Ansichten hätten entstehen können.<sup>96</sup> Das »Deutsche« dieser Landschaften ließe sich nicht primär am gewählten Motiv, sondern am Ausdruck festmachen - denn „deutsch malen, heißt nicht Deutschland malen“<sup>97</sup>, wie Reichsinnenminister Rust unmissverständlich in seiner Eröffnungsrede anlässlich der Akademie-Ausstellung vorgab, weshalb die NS-Kunstberichterstattung fortan proklamierte: „Nur ein Deutscher konnte Afrika so malen, wie er [Peiner; H.H.] es tat.“<sup>98</sup>

Unter Berücksichtigung des Triptychons »Das Schwarze Paradies« als dem Hauptwerk dieses Zyklus lässt sich diese konstruiert wirkende Auslegung zweier am naturalistischen Vorbild geschulten, afrikanischen Landschaften, die der von Schultze-Naumburg oder Günther publizierten Auffassung einer Abhängigkeit von »Kunst und Rasse«<sup>99</sup> folgt, leichter nachvollziehen. Letztlich wird deutlich, dass derlei Anspielungen von Seiten der Nationalsozialisten nicht zufällig und ohne jegliche Grundlagen im Werk erfolgten.

Peiner wählte für sein Gemälde »Das Schwarze Paradies«<sup>100</sup> (1937/38) [Abb. 48], das Hitler für die Neue Reichskanzlei erwarb<sup>101</sup>, die tradierte Sakralform des Triptychons, die dem Bildganzen zusammen mit dem goldfarbenen Grund der drei Tafeln eine feierliche Aura verleiht.<sup>102</sup> Vor einer sich über den Hintergrund des gesamten Formates ausbreitenden, üppigen Flora und Fauna sind dabei die beiden Seitentafeln einem Massaimann bzw. einer Massaifrau vorbehalten - die Hesse anhand ihrer Attribute identifizierte<sup>103</sup> -, während sie auf der Mitteltafel als Paar vereint dargestellt wurden.<sup>104</sup>

Inmitten der linken Bildtafel erscheint der Massaimann, stehend und mit Schild, Speer und einer langen, roten, auf der rechten Schulter gegürteten Toga bekleidet. Diesbezüglich leicht als Jäger zu identifizieren, spielt ein, hinter ihm liegender Löwe auf seinen Mut an. Stolz und unnahbar blickt er in Richtung Mitteltafel, wo er, wiederum im Profil dargestellt,

<sup>94</sup> Peiner, zitiert nach Hesse, 1995, S. 118/Anm. 66, S.131

<sup>95</sup> Rust, Rede zur Eröffnung der Preußischen Akademie-Ausstellung 1938; zitiert nach Hesse, 1995, S. 117

<sup>96</sup> Zitat Sommer, Peiner 1940, S. 7; vgl. Herzog, Peiner 1938, S. 226

<sup>97</sup> Rust, Rede zur Eröffnung der Ausstellung in der Preußischen Akademie 1938; zitiert nach Sommer, Peiner 1940, S. 10; vgl. Hesse, 1995, S. 117ff.

<sup>98</sup> Zitat Sommer, Peiner 1940, S. 10

<sup>99</sup> So eines der Buchtitel von Schultze-Naumburg (erschienen München 1928).

<sup>100</sup> Format, Bildträger und Verbleib unbekannt, GDK 1938; Hesse, Farbbabb. 22/S. 397

<sup>101</sup> Nach der Präsentation auf der GDK 1938, zu der es Hitler auslieh, verloren sich jegliche Spuren seiner Provenienz, so dass sich auch diese Analyse auf überlieferte Farb reproduktionen stützt; Hesse, 1995, S. 107

<sup>102</sup> vgl. Hesse, 1995, S. 107

<sup>103</sup> Hesse, 1995, S. 108f.

<sup>104</sup> Beschreibung und Interpretation dieses Triptychons folgen den Ausführungen Hesses, 1995, S. 107ff.

unter einem Baum an einer Wasserstelle sitzt. Hier weisen ihn die Rinder als Hirten aus, die Teil der Lebensgrundlage des Nomadenvolkes sind. Wie ihr männliches Pendant jeglichen Blickkontakt vermeidend, zieht die Massaifrau, in eben solch stolzer Haltung, auf der rechten Seitentafel den Blick auf sich. Bekleidet mit einem goldgelben, in der Taille gegürteten und den Oberkörper nur spärlich bedeckenden Gewand sowie dem stammestypischen Ringschmuck um Hals, Ober- und Unterarmen verrichtet sie ihre tägliche Arbeit, worauf die Kalebasse auf ihrem Kopf schließen lässt. Auf der Mitteltafel wirkt sie dagegen in ihrer Strenge wie eine Statue inmitten üppiger Landschaft, die seitlich hinter dem Mann, beinahe in der Bildmitte, platziert ist.

Nicht zuletzt am Titel zu erkennen, handelt es sich bei diesem Paar, das mit der unberührten Natur in Einklang lebt, um eine Paradiesdarstellung in Anknüpfung an die christliche Ikonographie von Adam und Eva.<sup>105</sup> Doch weder nahmen die Nationalsozialisten an der Sakralisierung des Motivs Anstoß noch bezeichneten sie das Werk als »Neger-« oder »Niggerkunst«, wie sie ansonsten Darstellungen mit außereuropäischen Motiven oder derartige Einflüsse im Werk moderner Künstler gerne bezeichneten.<sup>106</sup> Dies geschah aus gutem Grund, wie Hesse belegte, handelt es sich doch paradoxerweise hierbei nicht um »entartete« Kunst, sondern um ein systemkonformes, der NS-Ideologie durchaus entsprechendes Werk.

Denn: Die Massai galten im Dritten Reich als instinktsichere Krieger, da zu den Aufgaben der männlichen Stammesmitglieder sowohl die Jagd auf Vieh zur Sicherung des Lebensunterhaltes als auch die bewaffnete Verteidigung des Stammes gehörte.<sup>107</sup> Wegen ihres Mutes mit einfachen Geräten, wie Schild und Speer, vorzugehen, wegen ihres ausgeprägten Stolzes und nicht zuletzt wegen ihrer schlanken, hochgewachsenen Körper bezeichnete sie Peiner sogar persönlich als das „Herrenvolk der afrikanischen Erde“. <sup>108</sup> Die Wahl gerade dieses Stammes, für dessen Darstellung er demnach keineswegs beiläufig die sakralisierende Form des Triptychons und den auratisierenden Goldgrund wählte, kam daher einer Huldigung desselben gleich, die ihrerseits die Herabsetzung anderer Völker des afrikanischen Kontinents impliziert.<sup>109</sup> Mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln kennzeichnete der Künstler sie als »höherwertige« Menschen - ganz gezielt und im Einvernehmen mit dem »Rasse«-Verständnis der Nationalsozialisten.<sup>110</sup>

In erster Linie erfolgte die Rezeption dieser Gemäldefolge jedoch nicht über die rasseideologische Konformität, sondern über deren kontextuelle Einbindung in das außen-

---

<sup>105</sup> Vgl. Hesse, 1995, S. 114

<sup>106</sup> Z.B. Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse 1928, S. 101f.. Ferner lautete ein Begleittext auf der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 »Jüdische Wüstensehnsucht macht sich Luft – der Neger wird in Deutschland zum Rassenideal einer entarteten Kunst«; v. Lüttichau, Rekonstruktion 1992, S. 56/J

<sup>107</sup> Hesse, 1995, S. 115f.

<sup>108</sup> Peiner; zitiert nach Hesse, 1995, S. 115

<sup>109</sup> Hesse, 1995, S.116

<sup>110</sup> Vgl. Hesse, 1995, S. 115f.

politische Ziel der Rückforderung ehemaliger deutscher Kolonien, das gerade gegen 1938, als dieser Zyklus erstmals in seiner Gesamtheit der Öffentlichkeit vorgestellt wurde<sup>111</sup>, immer stärker ins Blickfeld der Nationalsozialisten rückte: So betonte Göring in seiner Laudatio auf den Künstler bei der Ausstellungseröffnung, es sei Peiners Verdienst als »deutscher« Maler die Schönheit der ehemaligen Kolonien wiederentdeckt und die einstige Größe des Deutschen Reiches erneut in das Bewusstsein eines jeden Deutschen gerückt zu haben.<sup>112</sup> Da das Selbstbewusstsein der Deutschen wieder ebenso groß sei wie das der ‚rasseverwandten‘ Massai, sei es legitim und naheliegend, so galt es zu schlussfolgern, dass ‚verlorene Paradies‘ zurückzufordern.<sup>113</sup>

Zur Erläuterung der vom Künstler intendierten Deutung im Einklang mit dem außenpolitischen Ziel der Rückgewinnung ehemaliger deutscher Kolonien soll zudem der Tapisserie-Zyklus »Fünf Erdteile« herangezogen werden.

Wie sämtliche fünf Werke dieses Zyklus, unterliegt die zentrale Darstellung »Europa«<sup>114</sup> [Abb. 49], die hier von speziellem Interesse ist, einem strengen Kompositionsschema<sup>115</sup>: In der Mitte des unteren Bildrandes erscheint jeweils eine, von zwei Tieren gehaltene Weltkugel mit den Konturen des zu charakterisierenden Kontinents, der namentlich noch einmal durch ein zwischen den Tierköpfen gespanntes Spruchband - im Fall »Europa« zwei Löwen – hervorgehoben wird. Die weibliche Allegorie des jeweiligen Kontinentes bildet dabei stets die Mittelsenkrechte und wird, auf einem kontinentspezifischen Tier - hier einem Rind - sitzend oder stehend, durch eine baldachinartige Architektur aus faltenwerfendem, kostbar glänzendem, rotem Stoff hinterfangen. Sich frontal oder im Halbprofil und mit nacktem Oberkörper dem Betrachter zu-neigend, lässt sich ihre jeweilige Herkunft durch auffällige Attribute, wie Schmuck, Frisur, Hautfarbe, etc., exakt benennen. Der Bereich seitlich des Baldachins ist in Höhe der Allegorie erneut kontinentspezifischen Tieren vorbehalten, der vor ihnen für Assistenzfiguren reserviert, die sich zumeist durch ihre Attribute von der Herkunft der Allegorie unterscheiden. Hinter diesen wiederum breitet sich jeweils eine üppige Landschaft aus, die mit genauestens zu identifizierenden Bauwerken versetzt wurde.

Als Allegorie der »Europa«<sup>116</sup> wählte Peiner eine blonde, langhaarige und hellhäutige Figur. Eigenschaften, die sie, zusammen mit den beiden prächtigen Hirschen im seitlichen Bildmittelgrund, als Nordeuropäerin ausweisen. Ihr Ährenbündel in Händen verweist zusätzlich auf ihre symbolische Funktion als »Mutter Erde«. Dergleichen zeichnet auch die

---

<sup>111</sup> Er bildete den Schwerpunkt von Peiners Ausstellung in der Preußischen Akademie; Hesse, 1995, S. 102f.

<sup>112</sup> Görings Rede wurde ausschnittshaft zitiert von Hesse, 1995, S. 118

<sup>113</sup> So wiederum Göring, zitiert nach Hesse, 1995, S. 118

<sup>114</sup> Tapisserie 353 x 425 cm, Territorialkommando der Heeresleitung Nord/Kiel; Farbab. 31/Hesse, 1995, S. 404

<sup>115</sup> Zum Gestaltungsschema vgl. Hesse, 1995, S. 138ff.

<sup>116</sup> Beschreibung und Interpretation folgen den Erkenntnissen von Hesse, 1995, S. 148ff.



linke Assistenzfigur aus, deren Weinranken auf den Agrarreichtum Europas anspielen. Die Rechte ist dagegen schwarzhaarig, wie es eher für südeuropäische Länder typisch ist, und trägt eine Schale mit Orangen, als einer in diesen Gefilden reifenden Frucht, auf dem Kopf.

Wie Hesse nachwies, griff Peiner zur Charakterisierung des europäischen Kontinents insbesondere auf Versatzstücke Deutschlands und Italiens zurück, welches sich durch das Zusammenspiel der Assistenzfiguren und der im Hintergrund angedeuteten Architekturen ergibt: Bei der einen der beiden am oberen linken Bildrand dargestellten antiken, römischen Ruinen handelt es sich um den berühmten Titusbogen auf dem Forum Romanum.<sup>117</sup> Anlässlich von Titus' Tod von seinem Bruder und Nachfolger Kaiser Domitian errichtet, ist auf dem Fries dessen Triumph über die Juden 71 n.Chr. dargestellt. Hesse sprach daher von der dunkelhaarigen Assistenzfigur als Personifikation der »Italia«<sup>118</sup>; die Blonde dagegen müsse als »Germania« verstanden werden, da am oberen rechten Bildrand die Turmanlage Nürnbergs sowie die Westzone des ehemaligen Zisterzienserklosters Chorin dargestellt sei, das im Stil der für Norddeutschland typischen Backsteingotik errichtet wurde.<sup>119</sup>

Doch selbst wenn es sich nicht um Personifikationen der beiden Länder handelt, sind die durch die gewählte Architektur hervorgerufenen Assoziationen eindeutig und programmatisch. Peiner spielte mit der Wiedergabe prachtvoller, antiker Bauwerke an die ruhmreiche Vergangenheit Italiens an, erinnerte an die einstige Größe des römischen Imperiums. Ihm war zweifellos bekannt, dass das nationalsozialistische Deutschland sich gern in der Rolle des Nachfolgers sah und dessen Untergang maßgeblich einer ‚verfehlten Rassepolitik‘ zuschrieb.<sup>120</sup> So schließt sich an dieser Stelle der Kreis der Interpretation, stellt doch die explizite Wahl des Titusbogens auf der einen, die Nürnbergs als Ort der NS-Reichsparteitage und der »Rassegesetzgebung« auf der anderen Seite, den Bezug zu den Juden als den erklärten Feind des Nationalsozialismus her. Die Gefahr, dass das »Tausendjährige Reich« durch eine »Durchrassung« dekontaminiert werde und ebenfalls zum Scheitern verurteilt sei, erscheint durch Peiners gedankliche Anspielung an diese ‚Erkenntnis‘ somit wie gebannt.

Brachte Peiner in der zentralen Darstellung das nationalsozialistische Streben nach einer hegemonialen Vormachtstellung Deutschlands in Europa zum Ausdruck, so führte er darüber hinaus in den Allegorien »Afrika« und »Australien« die weit reichenden

---

<sup>117</sup> Hesse, 1995, S. 156

<sup>118</sup> Hesse, 1995, S. 151

<sup>119</sup> Hesse, 1995, S. 154f.

<sup>120</sup> Hesse, 1995, S. 156f.

Expansionsabsichten der NS-Machthaber und speziell die des neuen Außenministers Ribbentrop vor Augen.<sup>121</sup>

Als weibliche Allegorie des Kontinents »Afrika«<sup>122</sup> [Abb. 51] - Beschreibung und Interpretation folgen erneut den Erkenntnissen von Hesse<sup>123</sup> - wählte der Maler wiederum eine Mas-sai, die stolz auf dem Rücken eines brüllenden Löwen vor der zyklusspezifischen Balda-chinarchitektur sitzt. Als Assistenzfiguren sind ihr der aus dem Triptychon »Das Schwarze Paradies« bekannte Massaikrieger und eine von Hesse an ihrer Haartracht und Kleidung identifizierte Somali-Frau beigeordnet. Den Hintergrund bilden diesmal ägyptische Säulenformationen und eine Pyramide, die, dem imperialistischen Charakter der gesamten Folge entsprechend, an die einstige Größe und Vorherrschaft des Pharaonenreichs erinnern.

Die Wahl der Somali deutet dabei wiederum erneut auf die Betonung der Bedeutung Italiens für den gesamten Zyklus: Somalia war italienische Kolonie, die 1936, in Folge der Vereinigung mit Äthiopien, den Namen Italienisch-Ostafrika erhielt.<sup>124</sup> Indirekt werden so zum wiederholten Mal die engen diplomatischen Beziehungen beider Länder hervorgehoben bzw. an die bestehende Waffenbrüderschaft zwischen Hitler und dem faschistischen Italien Mussolinis erinnert.

Bei der weiblichen Allegorie »Australien«<sup>125</sup> [Abb. 52] sowie der linken Assistenzfigur handelt es sich, laut Hesse, indessen um Samoanerinnen.<sup>126</sup> Ihnen ist links ein Papua aus Neuguinea beigeordnet, welches Hesse wiederum anhand des Lendenschurzes, Speeres, halbmondförmigen Brustpanzers und einer so genannten Baumbärperücke sowie der für die Lebensweise dieser Einwohner typischen Versammlungshäuser im Hintergrund identifizierte.<sup>127</sup> Programmatisch ist auch diese Wahl: Samoa gehörte ehemals zu den deutschen »Schutzgebieten«. Die Bewohner dieser Südseeinsel stammten, in Analogie zu den Massai Afrikas, »von arischen Vorvätern« ab, so zumindest die Sicht der Nationalsozialisten.<sup>128</sup>

Dass kolonialrevisionistische Assoziationen in diesem Zyklus noch stärker forciert wurden als beim Triptychon »Das Schwarze Paradies«, ist unbestreitbar. Doch belegen beide Fälle, dass Peiner rasseideologische Grundlagen verarbeitete, außenpolitische Ziele seiner Auftraggeber berücksichtigte bzw. mittels zahlreicher Anspielungen deren hegemoniale Fantasien anregte. Durch diese Art der symbolisch-allegorischen Anreicherung steigerte er den Wert seiner zuvor nur künstlich aufgewerteten, »substantialisierten« Landschaft-

---

<sup>121</sup> Hesse, 1995, S. 175

<sup>122</sup> Tapisserie 353 x 425 cm; Hesse, 1995, Farbab. 32/S. 405

<sup>123</sup> Hesse, 1995, S. 162f.

<sup>124</sup> Hesse, 1995, S. 170

<sup>125</sup> Tapisserie 353 x 425 cm; Hesse, 1995, Abb. 33/S. 406

<sup>126</sup> Hesse, 1995, S. 165

<sup>127</sup> Die Identifizierung gelang wiederum Hesse, 1995, S. 166.

<sup>128</sup> Siehe hierzu die Ausführungen Hesses, 1995, S. 171

ten. Neben dem beständigen Kriterium eines an akademischen Traditionen ausgerichteten, ‚sauberen‘ Malstils erfüllten sie nun zusätzlich den Anspruch an eine NS-Werte veranschaulichende, systemverherrlichende »Programmkunst«, die mit zunehmender politischer Radikalisierung immer wichtiger wurde. Weder sein Zyklus »Fünf Erdteile« noch seine zu „Rassebilder(n) der Kunst“<sup>129</sup> stilisierten Afrika-Bilder wurden daher als »entartet« diffamiert. Im Gegenteil, seine zweifellos unkonventionelle Form, die eigene Systemkonformität unter Beweis zu stellen, wurde von höchster Stelle anerkannt: Seine Malerei galt als vorbildlich.

### **Peiners NS-Werke im Vergleich zu früheren, vor 1933 entstandenen Werken**

Wie die Vorstellung ausgewählter Gemälde Werner Peiners bereits verdeutlichte, gingen der Verherrlichung expliziter NS-Ziele und –Ideale, wie sie dessen großformatige Tapisseriezyklen der späten 1930er Jahre darstellen, erste stilistische Veränderungen in seinen Landschaften in der Phase der NS-Herrschaftskonsolidierung voraus. Wie zu belegen sein wird, stehen diese im Gegensatz zu dessen stimmungsvollen, sich selbst genügenden Ansichten der Natur aus der Zeit vor 1933, so dass bei Peiners schrittweise erfolgter Annäherung an die NS-Kunstdoktrin von einer Gradwanderung von einer ‚reinen‘ hin zu einer ‚allegorisierenden‘ Landschaftsmalerei gesprochen werden kann. Im Mittelpunkt der nachfolgenden Gegenüberstellungen stehen das Gemälde »Deutsche Erde« und seine Allegorie »Europa« aus dem »Fünf Erdteile«-Zyklus.

Zum Vergleich mit dem Gemälde »Deutsche Erde« bietet sich das vielzitierte Werk »Der Acker«<sup>130</sup> von 1931 [Abb. 53] an, das als Vorläufer dieses Bildes gilt und nur geringfügige Unterschiede aufweist.<sup>131</sup>

Die spätere Fassung »Deutsche Erde« unterscheidet sich, bei gleicher strenger Komposition, vor allem durch die veränderte Farbgebung von diesem, vor 1933 entstandenen Werk. Stellte Peiner anfangs die im Vordergrund sich ausbreitende Ackerfläche noch mit dunklen Farbwerten dar und den sich im oberen Bilddrittel erstreckenden Himmel hell und offen, so bevorzugte er im Gemälde »Deutsche Erde« dagegen die gegensätzliche Variante mit lichtem Acker und einem, sich unter mächtigen Wolken verdunkelnden Himmel. Bauer und Pferdegespann wurden etwas weiter in der Bildmitte platziert und werfen große Schatten. Ferner fehlen die in der ersten Fassung in der unteren Bildhälfte platzierten Saatutensilien, wie Harke, Sack und Korb. Darüber hinaus lässt sich eine noch akribischere Dinggenauigkeit beobachten, wie z.B. die deutlich enger aneinander gereihten und

---

<sup>129</sup> K.K. Eberlein, Katalog zur Akademie-Ausstellung 1938; zitiert nach Herzog, Peiner 1938, S. 226

<sup>130</sup> Maße, Träger und Verbleib unbekannt; Hesse, 1995, Abb. 18/S. 393

<sup>131</sup> Vgl. Beschreibung und Interpretation von Hesse, 1995, S. 88ff.

akkuratere ausgeführten Ackerfurchen, der nunmehr schattenwerfende Bauer sowie die weitaus präziser charakterisierten Tiere erkennen lassen.

Bezeichnend ist der sich hierdurch ändernde Gesamteindruck des Bildes, der erst die Möglichkeit einer Interpretation im nationalsozialistischen Sinn, die im Anschluss an die erste öffentliche Präsentation der »Deutschen Erde« auf der Biennale in Venedig 1934 einsetzte<sup>132</sup>, offerierte bzw. geradezu provozierte: In der früheren Fassung zog der dunkle Acker den Blick des Betrachters auf sich und lenkte ihn gleichsam auf die Arbeit des Bauern auf dem Feld. Der lichte Himmel und die entlang der Horizontlinie wiedergegebene Flora erschienen als natürliche Bildbegrenzung, ohne besondere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In der späteren Version ruft dagegen der lichte, gleichmäßig gefurchte Acker und die geradezu mystische Verdunkelung des Hintergrundes eine Sogwirkung hervor, die die Weite der Landschaft betont und endlos erscheinen lässt. Das nun fehlende, stillebenartige Arrangement in der unteren Bildhälfte unterstützt diese Wirkung, fixiert es doch den Blick des Betrachters nicht mehr im vorderen Bildbereich bzw. hindert ihn nicht mehr am Abschweifen in die Ferne. Mit ihm geht zudem die narrative Funktion des Bildes verloren, zumindest insofern, als dass der landwirtschaftliche Alltag mit seiner Abfolge von Eggen, Aussäen und späterer Ernte nun nicht mehr als zentrale Bildaussage fungiert.<sup>133</sup>

Diese Akzentverschiebung lässt sich mit Blick auf das NS-Kunstverständnis erklären: Im Wissen um die völkische Parole eines »Volkes ohne Raum« provozierte Peiner mit seiner stärkeren Betonung der landschaftlichen Weite derartige Assoziationen bei den Rezipienten, so dass dieses, an sich in keiner Weise ‚nationalsozialistische Stilmittel‘ durchaus im Sinn der Blut- und Bodenmythologie wirken kann.<sup>134</sup> Dem Anspruch naturnaher Malweise, als Gegenpol zur abstrahierenden Avantgarde als einzig wahrhaftig und angemessen für eine neue »deutsche« Kunst gepriesen, wurde Peiner ebenfalls gerecht: Verzichtete er zur illusionistischen Raumbildung in seiner früheren Fassung noch auf eine gezielte Licht und Schattenführung, so benutzte er dieses, für seine und die neusachliche Malweise im Allgemeinen untypische Stilmittel nun wie selbstverständlich.<sup>135</sup> Zusammen mit dem ex-tremen Dingrealismus verleihen sie den Objekten eine zuvor irrelevante Plastizität und Realität, wodurch die Darstellung insgesamt realistischer wirkt und sich damit gleichzeitig systemkonformer zeigt.

Dass es Peiner in seiner Landschaftsmalerei zuvor weder auf eine derartige Betonung der Weite des Raumes noch auf eine solch naturalistische Darstellung ankam, be-

---

<sup>132</sup> Hesse, 1995, S.87

<sup>133</sup> Hesse, 1995, S. 89

<sup>134</sup> Vgl. Hesse, 1995, S. 91f.

<sup>135</sup> Zur Licht- und Raumgestaltung als Stilmittel der Neuen Sachlichkeit siehe Matt, 1989, S. 101ff.

stätigt der Blick auf Werke, wie z.B. »Herbst (in der Eifel)«<sup>136</sup> (1931) [Abb. 54], »Eggender Bauer«<sup>137</sup> (1932) [Abb. 55] oder »Einsames Feld«<sup>138</sup> von 1933 [Abb. 56].

In den beiden Erstgenannten handelt es sich ebenfalls um Darstellungen bäuerlicher Arbeit und auch hier ist der zu bestellende Acker jeweils in leichter Aufsicht wiedergegeben. Beim »Herbst« erstreckt sich eine terrassenartige Anlage über die untere Bildhälfte des Querformates und gewährt einen Ausblick über die sich im Hintergrund befindende Eifellandschaft. Der Bauer, mit Pflug hinter einem Rindergespann in der Bildmitte zu erkennen, bewegt sich auf den Betrachter zu. Dagegen füllt ein frontal dargestellter, eggender Bauer auf seinem Feld in dem gleichnamigen Hochformat das untere Drittel des Gemäldes aus. Die im Hintergrund zu erkennende, dörfliche Silhouette riegelt das Bild nach hinten, vergleichbar einer begrenzenden Theaterkulisse, ab.

Peiner wählte in diesen beiden Gemälden keine Rückenfiguren, im Unterschied zur »Deutschen Erde« aber auch der zeitgleichen Darstellung »Der Acker«, so dass trotz der leichten Aufsicht die sogartige Wirkung in die Bildtiefe ausbleibt bzw. stark zurückgenommen wurde. Stattdessen ziehen die sich auf den Betrachter zu bewegendes Protagonisten die Blicke auf sich, die zusammen mit kleineren Konglomeraten platzierter Gegenstände oder Figurenensemble, denen, wie in der Vorläuferversion der »Deutschen Erde«, eine narrative Funktion zukommt, den ungetrübten Weitblick schmälern. In dem Gemälde »Einsames Feld«, einer formal ebenfalls sehr strengen Ansicht eines sich weit erstreckenden Ackers, kommt solchen Stilleben zudem eine weitere Funktion zu: Sie erklären den Titel. So betonen ein verwaist in der rechten Bildecke liegender Pflug sowie Futter suchende Krähen inmitten des Schnee bedeckten Ackers die in der kalten Jahreszeit vorherrschende Ruhe und Einsamkeit auf dem ansonsten landwirtschaftlich rege genutzten Feld. Gerade solche Winterlandschaften wurden bevorzugt von neusachlichen Malern dargestellt, ließen sich durch den unberührten Schnee sowie durch die wörtlich erstarrte Kälte, die der objektivistischen Dingwelt des neusachlichen Stils entgegen kam, doch der Eindruck einer ‚unberührten‘ Natur hervorrufen, dem allerdings immer auch das Moment des Leblosen, Verlassenen zu eigen ist.<sup>139</sup>

Bezeichnend für diese frühen Landschaften ist ferner das spielzeugartige Erscheinungsbild der einzelnen Bildobjekte. Den Dargestellten, insbesondere dem »Eggenden Bauern«, den Rindern sowie den beigeordneten Figuren, wie z.B. der mit der Aussaat beschäftigten Frau in der oberen Bildhälfte des Gemäldes »Eggender Bauer«, fehlt die nach 1933 zu beobachtende, pedantische Detailgenauigkeit. Zwar schenkte Peiner ihnen, wie stets jedem einzelnen Element, große Aufmerksamkeit, doch beließ er es bei einer sche-

---

<sup>136</sup> Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt; Abb. siehe Hinz, 1974, S. 212/Dreyer, 1936, S. 47

<sup>137</sup> Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt; Abb. siehe Dreyer, 1936, S. 53

<sup>138</sup> Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt; Abb. siehe Dreyer, 1936, S. 52

<sup>139</sup> Vgl. Wedewer, 1978, S. 211

matischen Erfassung, wie z.B. der Blick auf das modellartige Äußere der Bauern zeigt. Mögen Personen, Kleidung, landwirtschaftliche Geräte, etc. auch näher charakterisiert worden sein, niemals weisen portraitartige Züge sie als zu identifizierende Individuen aus, niemals wirkt das Gerät durch die tägliche Anwendung strapaziert oder gar wirklich benutzt. Insofern erinnern diese Frühwerke stilistisch sogar an die naive Malerei des 19. Jahrhunderts, zumal die einzelnen Objekte isoliert voneinander im Bild platziert wirken und selbst dargestellte Personen nebeneinander her agieren, als gäbe es keinen Austausch zwischen ihnen, als seien sie sich fremd, als seien sie aus jeglichem sozialem Kontext herausgelöst.<sup>140</sup> So erwecken diese Ansichten beim Betrachter stets den Eindruck einer harmonisch-unwirklichen Welt, in der die Zeit still steht.

Mögen diese Veränderungen – die Betonung der Weite und die naturalistischere Darstellungsweise - Zweifel an einer Anpassung des Malers an die NS-Kunst doktrin belassen, so belegt die nachfolgend erläuterte Aufgabe ‚politischer Neutralität‘ in seiner Landschaftsmalerei nach 1933 sehr deutlich eine bewusst herbeigeführte Kongruenz mit formulierten NS-Idealen, die einen Bruch in seinem Œuvre markiert. Dieser lässt sich nicht mehr als konservativer wie resignativer Rückzug begreifen, d.h. als Ausdruck des Wunsches nach Halt, Ruhe und Beständigkeit in Folge der wirtschaftlichen und sozialen Missstände einer als chaotisch empfundenen Nachkriegszeit, mit dem die kunsthistorische Forschung gemeinhin die gemäßigten Werke des ‚rechten‘ Flügels der Neuen Sachlichkeit um 1930, d.h. auch Peiners frühe Landschaften der vor-nationalsozialistischen Ära, erklärt.<sup>141</sup>

Vergleicht man wiederum die »Deutsche Erde« mit den Gemälden »Herbst« und »Eggen der Bauer«, so wird eine Verschiebung der inhaltlichen Gewichtung deutlich: In den beiden Letzteren steht jeweils die Arbeit des Bauern im Vordergrund, der sich, zentral in der Bildmitte positioniert, auf den Betrachter zu bewegt. Die kulissenartige Landschaft im Hintergrund wird als dessen Lebens- und Arbeitsraum wahrgenommen, jedoch die Aufmerksamkeit nicht explizit darauf gelenkt. Den Dargestellten wird über die rein erzählende Struktur ihrer landwirtschaftlichen Tätigkeit hinaus keine zusätzliche Funktion auferlegt, wie sie dem als Rückenfigur wiedergegebenen »deutschen« Bauern in der »Deutschen Erde« zukommt. Im politischen Sinn handelt es sich um neutrale Bilder, die weder nationalrevolutionäre noch linksreaktionäre Tendenzen erkennen lassen. Zwar brachte Peiner seine Sympathie mit der Landbevölkerung offen zum Ausdruck, der er persönlich nahe

---

<sup>140</sup> U.a. führt März, 1983, S. 7f., diese Isolierung der einzelnen Bildelemente als ein Charakteristikum der Neuen Sachlichkeit an.

<sup>141</sup> Die Forschung sprach von einem »Stil um 1930« oder einer »Neuen deutschen Romantik« in Anlehnung an eine gleichnamige Ausstellung, die 1933 von der Kestner-Gesellschaft Hannover ausgerichtet wurde (Katalog mit Vorwort von Justus Bier, Hannover 1933). Zum stilistischen Wandel der Neuen Sachlichkeit um 1930 siehe u.a. Oellers, 1978, S. 43; Schmalenbach, 1973, S. 52ff..

stand<sup>142</sup>, doch dienten ihm seine Protagonisten nicht als Träger politischer Anschauungen. Dies stand ihm zu dieser Zeit fern. So stehen diese frühen Darstellungen Peiners Werken anderer Neusachlicher, wie z.B. dem 1933 entstandenen Gemälde »Arbeit auf dem Feld« [Abb. 83] des Dresdners Kurt Querner<sup>143</sup> [1904-1976], intentional näher als den eigenen Arbeiten aus der Zeit des Nationalsozialismus:

Wie Peiner, rückte auch der ehemalige Schüler von Otto Dix die bäuerliche »Arbeit auf dem Feld« in den Mittelpunkt seiner Landschaftsansichten. Dem Betrachter treten zufriedene Menschen gegenüber, die allerdings - und dies ist der wesentliche Unterschied zu Peiners Werken - von den täglichen Strapazen körperlich gekennzeichnet sind und deren zerschlossene Kleidung auf ihre erschwerten Lebensbedingungen schließen lassen. Es handelt sich um einfache Tagelöhner, die Querner bildwürdig erschienen, denen er sich verbunden fühlte und denen er mit seinem Werk ein Denkmal setzte. In Analogie zu Peiners frühen Darstellungen klagte auch Querner nicht die sozialen Missstände der Gesellschaft in veristischer Art und Weise an, wie es von ihm als Mitglied der KPD und der »Assoziation proletarisch-revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands« (ASSO) vorstellbar, vielleicht sogar zu erwarten wäre.<sup>144</sup> Im Gegenteil, Querners Gemälde muss - wie Peiners Landschaften aus der Zeit vor 1933 - als politisch neutral gelten, als Ausdruck seiner tiefen Verbundenheit mit der einfachen Bevölkerung eines Dorfes, dessen Teil er war und bei dessen Bauern er sich seinen Lebensunterhalt verdiente.<sup>145</sup>

Anders verhält es sich dagegen bei Peiners »Deutscher Erde«: Der Künstler gab durch die bewusste Titelgebung jegliche politische Neutralität auf. Seine Landschaft - ohne die »Substantialisierung« eine stilistisch konservative Wiedergabe einer dörflichen Idylle mit durchaus erhebenden Blick auf die ländliche Arbeit und die Leistungsfähigkeit der Bauern - wurde durch sie wohlkalkuliert gemäß der NS-Ideologie glorifiziert bzw. heroisiert. Als Anknüpfungspunkt für die NS-spezifische Interpretation diente nicht zuletzt der als Rückenfigur wiedergegebene Bauer: Durch seine mühsame Arbeit, als tapferes und entschlossenes Zupacken dargestellt, erwuchs er zum nachahmenswerten, respektablen Vorbild. Gemäß der Auffassung eines »Volkes ohne Raum«, bestellte er den »deutschen« Acker, wobei die gewählte Rückenansicht vor dunklem Hintergrund dem Betrachter einen Aufbruch in Richtung »unerschlossenes Land« suggeriert, das geradezu auf »Eroberung« wartete und dem »deutschen« Bauern - so das Selbstverständnis der Nationalsozialisten - ohnehin als Angehöriger der »Herrenrasse« zustünde. Dieser Art zum »Wohl der deutschen Volksgemeinschaft« beitragend, wurde der Bauer als Stütze der NS-Gesellschaft

---

<sup>142</sup> Hesse, 1995, S. 86, verwies in diesem Zusammenhang auf Peiners Einbettung in sein unmittelbares Lebensumfeld im dörflichen Kronenburg.

<sup>143</sup> Öl auf Leinwand, 135 x 148,5 cm, Staatl. Galerie Moritzburg/Halle; Abbildung Michalski, 1992, S. 65

<sup>144</sup> Vgl. Michalski, 1992, S. 69/214

<sup>145</sup> Michalski, 1992, S. 69

dargestellt - in Analogie zum Soldaten und nur mit dem kleinen Unterschied, dass er sich bei seiner Urbarmachung ziviler Waffen bedient.

Mag aus heutiger Sicht diese Deutung überzogen klingen, so ließ doch die NS-Propaganda keinen Augenblick verstreichen, den Bauern, neben dem Soldaten und (Industrie-)Arbeiter, als Säule der NS-Herrschaft zu preisen. Aus diesem Grund avancierten Werke, wie z.B. das bereits erwähnte Triptychon »Arbeiter, Bauern und Soldaten« von Schmitz-Wiedenbrück<sup>146</sup>, zu den am meisten publizierten Gemälden des Dritten Reiches - und dies nicht zuletzt deshalb, weil sich betonen ließ, dass derlei Bilder nie zum Selbstzweck geschaffen, sondern vom Künstler selbst mit erzieherischer Funktion ausgestattet worden seien, wie eben auch Peiners »substantialisierte« Landschaft.<sup>147</sup>

Stilistisch lässt sich diese erste Stufe von Werner Peiners Anpassung unter dem Begriff der Betonung des Nationalen subsumieren. Doch ging Peiner schließlich, parallel zur allgemeinen politischen Radikalisierung nach 1936 und seiner offiziellen Anerkennung als NS-Staatsmaler, weit über diese, sich der Interpretation im Sinne der Blut- und Bodenmythologie andienende Gestaltungsweise hinaus. Wie zuvor, den Erkenntnissen Hesses folgend, erläutert, versinnbildlichte der Maler in seinem 1939 entstandenen »Fünf Erdteile-Zyklus« die außenpolitischen Ambitionen seiner Auftraggeber von Ribbentrop und Göring unter Berücksichtigung des vorgesehenen Aufstellungsortes. Seine Kunst diene nun chiffriert, aber durchaus decodierbar, der programmatischer Verherrlichung bestimmter NS-Ziele. Dass eben diese (partei-)politische Ausrichtung früheren Werken fehlt, verdeutlicht der nachfolgende Vergleich der zentralen Darstellung des Zyklus, »Europa«, zum einem mit dem ursprünglichen Entwurf, zum anderen mit Werken aus den 1920er Jahren.

Das von Hesse als Entwurf identifizierte Werk »Europa«<sup>148</sup> von 1938 [Abb. 50] unterscheidet sich von der späteren Ausführung der Erdteil-Allegorie »Europa« auf den ersten Blick vor allem rein formal: Es fehlen der strenge Bildaufbau mit Baldachinarchitektur und die architektonischen Versatzstücke im Hintergrund. Die Personifikation Europas ist hier in der Bildmitte inmitten üppiger Ideallandschaft vor einem hinter ihr liegenden Stier zu erkennen. Die Assistenzfiguren sind ihr seitlich neutral beigeordnet; die kontinent-spezifischen Tiere, hier am unteren Bildrand platziert, schließen die Allegorie nach unten ab und bilden zusammen mit Weltkugel und Spruchband eine Art kontinentbestimmenden Fries.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> An dieser Stelle sei noch einmal rückblickend auf das, die stilistischen Analysen einleitende Kapitel zur Malerei des Nationalsozialismus verwiesen bzw. auf Hinz, 1974, S. 78ff.

<sup>147</sup> Sommer, Peiner 1940, S. 10; Scholz, Peiner 1938, S. 22

<sup>148</sup> Titel von Hesse vergeben; Blei, Aquarellfarbe/Goldbronze auf Malkarton; 129 x 170/140 x 180, Nachlass Peiner; Hesse, Abb. 41/S. 412

<sup>149</sup> Vgl. die ausführlichere Beschreibung bei Hesse, 1995, S. 168ff.



Dieser stark idealisierten, in der Tradition überlieferter Erdteil-Allegorien<sup>150</sup> stehenden Darstellung fehlt jegliche politische Konnotation. Denn die Versinnbildlichung des kolonial-revisionistischen Gedankens beruhte in der ausgeführten Fassung maßgeblich auf den genau zu identifizierenden Figuren und Architekturversatzstücken im Hintergrund.

Während sie hier die Hegemonialstellung gewisser europäischer Länder betonten und die imperialistischen Bestrebungen der NS-Machthaber zum Ausdruck brachten, wirken die Assistenzfiguren im Entwurf wie schmückende Staffage, die Bauwerke hielt der Maler sogar noch für gänzlich überflüssig. Statt Ausdruck politischer Ambitionen gestaltete Peiner eine geradezu herkömmliche Allegorie des Erdteils Europa inmitten einer üppigen Ideal-landschaft, in der kontinentspezifische Tiere bei der Bestimmung helfen.

Dass darüber hinaus Peiners ausgeführte Version (und selbst der ursprüngliche Entwurf) im Gegensatz zur Auffassung früherer, d.h. vor 1933 entstandener Werke steht, belegt ein Vergleich mit dem Gemälde »Moderne Europa« von 1926. Da es sich bei diesem Frühwerk allerdings um eine Darstellung der mythologischen Figur nach der Überlieferung Ovids handelt, soll zur Verdeutlichung der stilistischen Unterschiede zusätzlich das themengleiche Gemälde »Europa und der Stier« aus dem Jahr 1937 zum Vergleich herangezogen werden.

Das Hochformat »Moderne Europa«<sup>151</sup> von 1926 [Abb. 57] zeigt eine weibliche Aktfigur frontal auf einem Stier sitzend vor nächtlicher Großstadtkulisse.<sup>152</sup> Ihr auffälliges Äußeres mit Federkopfschmuck, Perlenkette und stark geschminktem Gesicht erinnert an die Aufmachung damaliger Tänzerinnen, deren Künste in den 1920er Jahren sehr geschätzt wurden.<sup>153</sup> Die rechte Hand kokett und selbstbewusst in die Hüfte stemmend, führt sie mit der linken Hand den Stier mit strengem Zügel. Der Stier, nach Erzählung Ovids der in Europa verliebte Jupiter<sup>154</sup>, blickt direkt den Betrachter an. Blut fließt aus seinen Nüstern sowie aus einer seitlichen Wunde, aus der der Pfeil des Amor als Zeichen der entflammten Liebe herausragt.

Peiners »Moderne Europa«, so bereits Hesse, erweist sich als überaus modernes Werk, worauf der Titel zu Recht hinweist: Bei der von ihm angewandten mehrfokalen Raumgestaltung, die Figur und Stier in leichter Untersicht, dagegen die großstädtische Kulisse in leichter Aufsicht zeigt, sowie der gewählten Frontalansicht handelt es sich um charakteristische Stilmittel der Neuen Sachlichkeit.<sup>155</sup> Auch die kühle Distanz, mit der die emotionslos agierende Europa dem Betrachter entgegenblickt, sowie die penible Dingge-

---

<sup>150</sup> Zur Ikonographie der Erdteil-Allegorie siehe Hesse, 1995, S. 145f.

<sup>151</sup> Öl auf Leinwand, 150 x 74,5 cm, Nachlass Peiner; Hesse, 1995, S. 63 bzw. Abb. 10/S. 386

<sup>152</sup> Beschreibung und Interpretation folgen wiederum den Darlegungen von Hesse, 1995, S. 62ff.

<sup>153</sup> Vgl. Hesse, 1995, S. 65. Zur Bedeutung des Tanzes siehe auch Berger, Tanz 2003, allgemein.

<sup>154</sup> Vgl. Ovid Metamorphosen, Zweites Buch, Europa (in der Übertragung von J.H. Voß, Frankfurt/Main 1990, S. 63f.

<sup>155</sup> Vgl. Hesse, 1995, S. 63ff.

nauigkeit und altmeisterliche Lasurtechnik sind Merkmale dieses Stils, dem sich Peiner zeitgemäß zuwandte.<sup>156</sup>

Noch progressiver als die stilistischen Eigenheiten ist allerdings die Aussage der »Modernen Europa«, so ebenfalls schon Hesse: Entgegen der tradierten Darstellungsweise des antiken Mythos behält nicht Jupiter als Räuber der angebeteten Europa die Oberhand, Europa ist nicht das Opfer seiner Tat, sondern sie wird hier zur eigentlich Mächtigen, die kühl und unverhüllt ihre Reize zur Schau stellt und als Metapher ihrer, nicht zuletzt sexuellen Überlegenheit die Zügel des Stieres straff führt. Die erotische Konnotation dieses Gemäldes unterstützt einerseits das städtische Ambiente - von Hesse als Londons Vergnügungsviertel um den Picadilly Circus identifiziert - andererseits der Schriftzug »Ever ready« an einer der Häuserfassaden am rechten Bildrand, der die Europa zu einer »immer bereiten« Prostituierten werden lässt.<sup>157</sup> Obwohl Peiner weitaus weniger Tabus brach als beispielsweise seine neusachlichen Malerkollegen Christian Schad mit seinem homoerotischen Gemälde »Zwei Freundinnen« (1928)<sup>158</sup> oder Georg Scholz mit seiner Darstellung »Die Schwestern« (1928)<sup>159</sup>, zollte demnach auch er mit seiner »Modernen Europa« den damaligen Emanzipationsbestrebungen der Frau seinen Tribut.

Dass Peiner sich nach 1933 den NS-Kunstvorstellungen anpasste und anstatt seiner eigenen Überzeugung lieber die seines Auftraggebers zum Ausdruck brachte, bestätigt die Gegenüberstellung der »Modernen Europa« mit dem 1937, im Auftrag Görings entstandenem Gemälde »Europa und der Stier«<sup>160</sup> [Abb. 58]: Statt vor moderner, großstädtischer Kulisse präsentiert Peiner diese »Europa« inmitten einer idyllischen Landschaft, die aufgrund ihrer üppigen Vegetation an Paradiesdarstellungen erinnert.<sup>161</sup> Sich nackt auf einem blauen Tuch rekelnd und ihre Reize offen dem Betrachter zur Schau stellend, hält sie ihren Kopf mit wallenden, blonden Locken leicht nach unten gesenkt und erscheint in Erwartung des im Hintergrund an sie herangeführten Stieres. Stand dieser, Jupiter verkörpernd, zuvor unter der resoluten Führung Europas und stellte ihn in Abhängigkeit zu ihr dar, so entspricht diese spätere Variante der von NS-Machthabern so geschätzten Darstellung der Frau in der Rolle des sich dem Manne feilbietenden Aktes: Stier, »Jupiter« wird durch zwei Assistenzfiguren zielgerichtet zu Europa geführt, die, so Decker polemisch, ihr „außergewöhnliches Liebesabenteuer“ erwartet.<sup>162</sup> Darüber hinaus dürfte

---

<sup>156</sup> Zum Einfluss neusachlicher Malerei im Œuvre Peiners siehe ausführlicher Hesse, 1995, S. 59ff.

<sup>157</sup> Hesse, 1995, S. 68

<sup>158</sup> Öl auf Leinwand; 109,5 x 80 cm; Privatbesitz; Abb. siehe z.B. Michalski, 1992, S. 25

<sup>159</sup> Öl auf Leinwand; 70,5 x 95 cm; Georg-Scholz-Haus/Waldkirch; Abb. siehe Michalski, 1992, S. 103

<sup>160</sup> Öl-Temperalasure auf Holz; 173,5 x 151 cm; Bayerische Staatsgemäldesammlungen München-Staatgalerie moderner Kunst; Hesse, 1995, S. 96/Anmerkung 60 bzw. Abb. 11/S. 387 (Farbabb. Decker, 1988, S. 435)

<sup>161</sup> Decker, 1988, S. 434, sprach zudem von einer afrikanischen Savannenlandschaft und verwies auf Peiners Afrika-Reise, dessen Eindrücke sich seither vielfach in seiner Malerei spiegelte. Zu den entscheidenden Unterschieden beider Gemälde siehe Hesse, 1995, S. 96f.

<sup>162</sup> Zitat Decker, 1988, S. 434

diese Darstellung einer duldsamen, hingebungsvollen Frau, die den Betrachter ihre körperliche Vollkommenheit genussvoll zur Schau stellt, zugleich auch eine Reminiszenz an Görings persönlichen Geschmack gewesen sein, für dessen Schlafzimmer dieses Bild vorgesehen war.<sup>163</sup> Er hätte die ältere Fassung von 1926, in der die Frau als aktiv Handelnde dargestellt wurde, sicherlich entschieden abgelehnt, da er jeglichen Emanzipationsbestrebungen der Frau bekanntlich kritisch gegenüber stand. Auch wäre sie vermutlich nicht einmal geduldet worden, widersprach eine solche Huldigung moderner Verhältnisse, wie sie Peiners »Moderne Europa« bedeutet, die die käufliche Liebe bzw. deren Protagonisten nicht mehr als Außenseiter der Gesellschaft brandmarkte, sondern als Teil der modernen Großstadt begriff<sup>164</sup>, allein schon der NS-Auffassung von der Großstadt als einer der Hauptursachen für den angeblichen ‚Verfall‘ der deutschen Gesellschaft. Dass Decker darüber hinaus schon 1988 von der Göringschen »Europa« als einer „Generalmetapher faschistischer Eroberungs- und Siedlungsvorstellungen der NS-Machthaber“ sprach, nicht zuletzt visualisiert durch die im Hintergrund zu erkennende afrikanische Landschaft, bestätigt die eindeutig nationalsozialistische Färbung dieses Gemäldes und somit den Kontrast zur früheren, politisch eher linksliberalen »Modernen Europa«.<sup>165</sup> Da es sich bei beiden »Europa«-Werkkomplexen, dem mythologischen sowie dem allegorischen, im weitesten Sinn um Darstellungen von gesellschaftspolitischer Relevanz handelt, offenbaren die jeweils im Vergleich beobachteten Veränderungen Peiners Kompromissbereitschaft. Waren seine früheren Arbeiten, d.h. die »Moderne Europa« und selbst sein Entwurf der Erdteil-Allegorie, Ausdruck einer freiheitlich-liberalen Einstellung oder ließen zumindest jegliche rechtsreaktionäre Konnotation vermissen, so entsprachen die nach 1933 entstandenen Versionen jeweils der von oben oktroyierten, revanchistischen NS-Staatsauffassung.

Dass man hinsichtlich Peiners stilistischer, vor allem intentionaler Veränderungen von künstlerischen Zugeständnissen an die NS-Kunstauffassung sprechen kann, beweisen selbst freie, d.h. ohne Auftrag entstandene Werke dieser Zeit. So dokumentiert auch der nachfolgende Vergleich des Triptychons »Das Schwarze Paradies« mit themengleichen, vor 1933 entstandenen Arbeiten dessen spezielle Form der dienenden, unterwürfigen Staatstreue als Künstler.

1930 entstand im Auftrag seines langjährigen Freundes und Mäzens Walter Kruspig der Entwurf eines »Paradiesteppichs«<sup>166</sup> [Abb. 59] für dessen Hamburger Privatvilla. Von Dreyer 1936 als Erhebung der „Natur in einen Zustand idealer Symbolik“ charakte-

<sup>163</sup> Dort, so Hesse, 1995, S. 97, nahm es in einem aufwendigen Rahmen die gesamte Breite des Bettes ein.

<sup>164</sup> Hesse, 1995, S. 69

<sup>165</sup> Zitat Decker, 1988, S. 118. Vgl. Hesse, 1995, S. 97, die sich der Interpretation der Visualisierung des (Göringschen) Wunsches nach Rückgewinnung ehemaliger deutscher Kolonien anschloss.

<sup>166</sup> Abbildung ohne weitere Angaben bei Dreyer, Peiner 1936, S. 71/72

risiert, lobte man dessen „Klarheit und Reinheit“ und verwies damit indirekt bereits auf den entscheidenden Unterschied zum späteren Triptychon<sup>167</sup>:

Das Querformat zeigt eine Fülle von afrikanischen Tieren, darunter Elefanten, Antilopen, Zebras, Nashörner, sowie in der unteren Bildmitte ein junges Pärchen inmitten eines Wasserlaufes. Der Mann, nur spärlich mit Lendenschurz bekleidet, legt der Frau, die weitgehend durch das üppige Blattwerk eines Busches verdeckt ist, als Geste ihrer innigen Verbundenheit den rechten Arm um die Schulter. Unschwer als Adam und Eva auszumachen, leben sie im Einklang mit den Tieren, inmitten einer unberührt erscheinenden, geradezu fantastischen Landschaft, in der Agaven und Farne am unteren Bildrand stark stilisiert wurden und der Bambus an den Bildseiten sogar an sich verzweigende Rohre erinnert.

Kombinierte Peiner hier naturalistische Formen, wie sie u.a. in der Wiedergabe der Tierwelt zu beobachten sind, noch mit fantastischen Gebilden, wie sich vor allem in der Darstellung der Vegetation bemerkbar macht, so weicht diese Abstrahierung im späteren Triptychon einem Realismus, der geradezu pedantisch die Natur kopierte und der eindeutigen Lesbarkeit des Werkes diene. So ließen sich beispielsweise erst die Dargestellten durch ihre detaillierte und wirklichkeitsgetreue Gewandung als Massai identifizieren, welches Voraussetzung zum Verständnis der systemverherrlichenden Aussage war. Zur Glorifizierung derselben verwendete der Maler zudem das sakralisierende, dreiteilige Format sowie den Goldgrund, während das Frühwerk dagegen, durch seine immanente Abstraktion schon unzweifelhaft als ‚überirdisch-para-diesisch‘ gekennzeichnet, keiner derart aufgesetzten Überhöhung bedurfte. Ferner stellte Peiner in der frühen Arbeit Mann und Frau gleichberechtigt nebeneinander, ordnete sie nur der bildbeherrschenden Natur unter. Im späteren Triptychon »Das Schwarze Paradies« dagegen betonte er stattdessen die Beherrschung des Menschen über die Natur - der Massai herrscht als Jäger und Sammler über Flora und Fauna und bezwingt als Krieger verfeindete Stammesmitglieder – sowie die Rolle des Mannes als Beschützer und Ernährer von Frau und Familie.

Eine dem »Paradiesteppich« analoge Auffassung, die dementsprechend ebenfalls im Gegensatz zum späteren Triptychon steht, liegt auch der »Paradiesischen Landschaft«<sup>168</sup> von 1931 [Abb. 60] zugrunde: Die Landschaft wurde erneut stilisiert - so erscheinen z.B. ein Hügel und ein See als wellenförmige Flächen, Bäume wirken wie steinerne Zypressen -, das Paradies somit wiederum idealisiert. Zwar bedingte die in diesem Fall gewählte Technik des Glasfensters in gewisser Weise sowohl eine formenvereinfachende Abstrahierung als auch eine großzügigere Bildaufteilung, doch zwang, im Umkehrschluss, nicht die Technik der Malerei, die Peiner für sein Triptychon »Das Schwarze

---

<sup>167</sup> Zitate Dreyer, Peiner 1936, S. 21

<sup>168</sup> Abbildung siehe Dreyer, Peiner 1936, S. 62 (ohne weitere Angaben)

Paradies« wählte, zu einer irdisch-naturalistischen, den »Herrenmenschen« vorbehaltenen Paradiesdarstellung.

Demnach verliert das Paradies als Idealbild vollkommener Harmonie zwischen Mensch und Natur seine Bedeutung. Statt „Bilder voller entrückter Paradiese“<sup>169</sup>, in denen es als solches himmlisch-erstrebenswert, doch unerreichbar erscheint, schuf der Maler »Das Schwarze Paradies«, als irdisch greifbares, von Menschenhand geformtes und bereits ‚erobertes‘ Terrain. Darüber hinaus ist es, gemäß dem NS-Selbstverständnis, der privilegierten, in diesem Fall »afrikanischen Herrenrasse« vorbehalten, welches gleichermaßen impliziert, dass das Höllen-Schicksal für den »rasseunreinen Untermenschen« bestimmt ist. Allein angesichts dieses ideologischen Missbrauchs des Topos Paradies besteht kein Zweifel an einer im Œuvre Peiners zu beobachtenden Gradwanderung von ehemals ‚unpolitischen‘ zu systemverherrlichenden Werken.

### **Kontinuität in der Anpassung**

Werner Peiners Aufstieg zum bedeutendsten NS-Staatsmaler ließ sich kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten nicht unbedingt vorhersehen. Weder wurden sofort größere Staatsaufträge an ihn herangetragen noch schuf er bereits in der Phase der Konsolidierung der NS-Herrschaft systemverherrlichende Propagandawerke in der Art seiner späteren Tapisseriezyklen. Wie der werkimmanente Vergleich ausgewählter Werke ergab, vollzog sich der zu beobachtende, stilistische Wandel in seinem Œuvre, d.h. seine Anpassung an die NS-Kunstideale, in zwei Schritten. Wie nachfolgend zu belegen sein wird, handelt es sich dabei beim ersteren nur bedingt, beim letzteren unzweifelhaft um einen kalkulierten Schritt zur eigenen Vorteilsnahme entgegen ursprünglicher Absichten bzw. entgegen seiner eigenen künstlerischen Überzeugung.

Als Leitfaden der Erläuterung seines künstlerischen Opportunismus’ dienen die Fragen, welchen persönlichen Beitrag der Maler leistete, um anfangs ins Blickfeld der neuen Machthaber zu gelangen, später zu einem der bedeutendsten Staatskünstler aufzusteigen und, darin indirekt inbegriffen, warum er als Vertreter neusachlicher Malerei nicht an der rigorosen NS-Kunstpolitik scheiterte? - wie beispielsweise Franz Radziwill, der - wie in einer abschließenden Werksanalyse im Rahmen dieser Studie dargestellt werden soll - ebenfalls eine Außenseiterposition innerhalb des konservativen Flügels der Neuen Sachlichkeit einnahm und trotz künstlerischer Zugeständnisse und intensiven Strebens nach Anerkennung auf Ablehnung der Nationalsozialisten stieß. Dies lässt auf

---

<sup>169</sup> Zitat Presler, 1992, S. 20; er nannte diese Art der Darstellung als geradezu typisch für die Vertreter des konservativen Flügels der Neuen Sachlichkeit – im Gegensatz zu den „Bilder(n) voller Paradieslosigkeit“ des ‚linken‘ Flügels.

ein offensichtlich erfolgreicherer Arrangieren Peiners mit den neuen, politischen Machtverhältnissen schließen, welches nicht zuletzt die Frage nach dessen persönlichen Beweggründen für ein solches aufwirft.

Rückblickend betrachtet fällt die Entstehung des Gemäldes »Deutsche Erde«, das als Beleg des ersten Schrittes von Peiners stilistischer Anpassung an die NS-Kunstdoktrin dient, in den Zeitraum der Debatte um eine repräsentative NS-Staatskunst. Wie andersorts ausgeführt, konnten Künstler in dieser Phase kunstpolitischer Orientierungslosigkeit, die, wie Peiner, weder stilistisch noch politisch als offensichtliche Gegner der NS-Kunstanschauung und -ideologie galten, ihre Arbeit zumeist unbehelligt fortsetzen. So lässt die nachfolgend erläuterte Entstehungsgeschichte des Gemäldes »Deutsche Erde« vermuten, dass sich der Maler mit einer solchen Duldung nicht hatte begnügen wollen und er stattdessen diese Phase zur persönlichen Positionierung und Profilierung zu nutzen gedachte.

Das Gemälde »Deutsche Erde« entstand 1933 als Geschenk für den neuen Reichskanzler Adolf Hitler und sollte ihm im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich seiner Ernennung zum Ehrenbürger der kleinen Stadt Mechernich/Eifel überreicht werden.<sup>170</sup> Die Idee hierzu hatte ein Verwandter des Künstlers, der als Mitglied des zuständigen Komitees den Auftrag an Peiner erteilte.<sup>171</sup> Dieser erkannte sogleich die damit einhergehende Chance, die er nicht ungenutzt verstreichen lassen wollte. Denn: Wider Erwarten war seine Stellung als Künstler kurz nach der Machtübernahme ins Wanken geraten. Einerseits musste er fürchten, als »entartet« diffamiert zu werden, nachdem seine Frühjahrsausstellung bei Abel in dessen Kölner Galerie aus genannten Gründen bereits nach wenigen Tagen abgehängt werden musste. Andererseits drohte ihm ein finanzieller Engpass, hatte doch unmittelbar nach der Ausstellungsschließung sein Galerist den langjährigen Vertrag mit ihm dahingehend modifiziert, dass die monatliche Apanage zukünftig ausbleiben sollte, die ihm bislang ein sorgenfreies Leben garantiert hatte. Lukrative Großaufträge von Seiten seines Förderers und Freundes Walter Kruspig, die diese Misere hätten mildern können, standen zu dieser Zeit ebenso wenig in Aussicht wie die kurz darauf erfolgte Berufung zum Professor für Monumentalmalerei an die Düsseldorfer Akademie. So gedachte er mit einer systemkonformen Darstellung, die als solche auf den ersten Blick zu erkennen sein musste, zum einen jegliche Zweifel an seiner Staatstreue zu zerstreuen, um sich vom Vorwurf der »Entartung« freizusprechen, und zum anderen die Aufmerksamkeit der neuen Machthaber zu erringen, um sich Privilegien, z.B. in Form von Folgeaufträgen, zu sichern, mit denen er sich aus seiner misslichen Situation zu befreien beabsichtigte.

---

<sup>170</sup> Hesse, 1995, S. 88

<sup>171</sup> Hesse, 1995, S. 88

Das kurz bevor stehende Ereignis der Ernennung Hitlers zum Ehrenbürger verlangte vom Künstler eiliges Handeln, weshalb er, vielleicht tatsächlich aus Zeitmangel, seine ältere Arbeit »Der Acker« weitgehend wiederholte. Die neue Komposition bedurfte nur weniger Veränderungen, um sie den proklamierten NS-Idealen anzupassen: Als auf Einfachste subtil wie entscheidend erwies sich dabei die »substantialisierende« Titelgebung. Denn ein derart prononcierter Titel versprach einerseits Aufsehen und ließ insofern auf mehr als nur einen kurzzeitigen Achtungserfolg hoffen, da zu diesem Zeitpunkt Kunstwerke zur Herrschaftsrepräsentation sowie zur Demonstration der neuen Ideale fehlten; andererseits ließ sich mit dieser künstlichen Aufwertung äußerst plakativ Übereinstimmung mit der vom Rosenbergschen Kreis proklamierten Forderung nach einer am naturalistischen Vorbild geschulten, »deutschen« Kunst sowie ihrer völkischen Verklärung von »Heimat« und »Scholle« bekunden. Diese Richtung einzuschlagen, schien erfolgversprechend, da bekannt war, dass Hitler nicht Goebbels', sondern dessen Vorstellungen und damit auch dessen vehemente Ablehnung der Avantgarde, respektive des Expressionismus', teilte. Dass der Maler sich zudem angesichts des Auftrages, ein Gemälde für den neuen Reichskanzler anfertigen zu können, auch zutiefst in seiner Eitelkeit geschmeichelt gefühlt haben dürfte, ist zumindest nicht auszuschließen, ebenso wenig wie die von ihm möglicherweise lediglich als sein ‚gutes Recht‘ empfundene Tatsache, wie zu Weimarer Republikjahren in gut situierten Kreisen zu verkehren bzw. deren Auftragswünsche umzusetzen.

Für Peiner als zu akzeptierenden Künstler sprach demnach seine Handschrift, vor allem Charakteristika, wie z.B. seine penible Dinggenauigkeit und altmeisterliche Technik, die als wesentliche Kriterien ‚guter‘ Kunst erachtet wurden, seine systembejahende Programmatik sowie die Tatsache, dass er keiner künstlerischen Vereinigung angehörte, die der Nationalsozialismus mit Skepsis und Ablehnung betrachtete.

Angesichts des verhältnismäßig geringen Aufwandes möchte man diesen ersten Schritt von Peiners stilistischer Anpassung noch als mäßige Form künstlerischen Opportunismus' werten, mit dem der Maler allerdings sein Ziel, ohne restriktive Einbußen sein Schaffen als freischaffender Künstler fortführen zu können, erreicht hatte. Hierauf lassen zumindest spätere Werke schließen, wie z.B. die Landschaft »Kirunga-Vulkane in Belgisch-Kongo« aus der Afrika-Gemäldefolge, die im Dritten Reich unbeanstandet unter dem »substantialisierten« Titel »Heroische Landschaft« geführt wurde.<sup>172</sup> Außerdem ließ die Akzeptanz Hitlers, der das ihm überreichte Bild »Deutsche Erde« in seinen privaten Räumen in der Neuen Berliner Reichskanzlei aufhing<sup>173</sup>, nicht nur potenzielle Kritiker verstummen, sondern auch die NS-Kunstberichterstattung sogleich auf dieses Werk stürzen:

---

<sup>172</sup> Z.B. Dreyer, Peiner 1936, S. 61

<sup>173</sup> Hesse, 1995, S. 87

Sie lobte neben der Schönheit der »deutschen« Landschaft die Peiner zu verdankende Überwindung der impressionistischen Zergliederung und der „krankhaften Modernitätssucht“ der Vergangenheit.<sup>174</sup>

Seine Situation unmittelbar nach der Entstehung des Gemäldes »Deutsche Erde«, d.h. gegen Ende des Jahres 1933, hätte ihn also vermutlich sorglos in die Zukunft blicken lassen können. Als Gründe für diesen ersten Schritt seiner stilistischen Anpassung sind die Angst, als »entartet« diffamiert zu werden, sowie der rein materielle Wunsch der Existenzsicherung zu nennen. Vor dem Hintergrund zunehmender politischer Radikalisierung wäre ihm allerdings die steile Karriere zum bedeutendsten NS-Staatmaler ohne weitere Konzessionen vorenthalten geblieben. Sie forderte keine »substantialisierten« Loyalitätsbekundungen, wie es das Gemälde »Deutsche Erde« eine war, das mittlerweile zum Inbegriff der neuen NS-Malerei stilisiert worden war und durch das sein ‚Schöpfer‘ zum »deutschen« Künstler schlechthin avancierte<sup>175</sup>, sondern systemverherrlichende Sinnbilder der NS-Staatmacht und ihrer Ziele. Dass Peiner auch sie zu liefern bereit war, wurde bereits anderenorts dargelegt; dass er deren äußeres Erscheinungsbild und deren Intentionen dabei kühl kalkuliert und oftmals gegen eigene künstlerische Überzeugungen und ursprüngliche Vorstellungen anlegte, gilt es als Beleg seines zweiten Schrittes seines künstlerischen Opportunismus‘ nachfolgend zu erläutern.

Ausgangspunkt bzw. Motor seiner erneuten Zugeständnisse war die über seinen Freund und Förderer Kruspig arrangierte Bekanntschaft mit Hermann Göring, der über die Person des Malers nicht zuletzt über Hitler oder die Medien informiert gewesen sein dürfte und der sich schnell für dessen Malerei begeisterte.<sup>176</sup> Dem Künstler wiederum kam sie aus zwei Gründen gelegen: Zum einen war Peiner in seiner Funktion als Professor für Monumentalmalerei in die Kritik geraten. Der neue Direktor der Düsseldorfer Akademie, Peter Grund, bemängelte schon bald nach Peiners Amtsantritt dessen Arbeitsmoral und störte sich an dessen beibehaltenen Wohnsitz in Kronenburg.<sup>177</sup> Peiner, dessen private Auftragslage sich noch nicht grundlegend stabilisiert hatte, sah erneut sein finanzielles Auskommen gefährdet. Zum anderen plante der Künstler einen längeren Afrikaaufenthalt, der die Zustimmung der Akademieleitung und ihr Einverständnis einer temporären Lehrvertretung seiner Person voraussetzte. Diese Missstände zu beseitigen, d.h. die Reise durchzuführen, ohne hierfür die gutdotierte Stellung zu opfern, diese eventuell sogar noch zu stärken, bedurfte der Hilfe von höherer Stelle. So bat Peiner Göring, in seiner Funktion als preußischer Ministerpräsident, um die nötige Beurlaubung, die dieser ihm gern ge-

---

<sup>174</sup> Zitat Scholz, Peiner 1938, S. 21

<sup>175</sup> Z.B. Dreyer, Peiner 1936, S. 15; Scholz, Peiner 1938, S. 22; Sommer, Peiner 1940, S. 5

<sup>176</sup> Hesse, 1995, S. 102

<sup>177</sup> Hesse, 1995, S. 283f.



währte.<sup>178</sup> Peiners Drohung mit Kündigung im Sommer 1934<sup>179</sup> bei gleichzeitig geäußerter Bereitschaft, sein Lehramt im Fall einer Verlagerung seiner Klasse nach Kronenburg beizubehalten, erscheint daher im Nachhinein als geschickter Schachzug, setzte er doch, um eigene Interessen durchzusetzen, risikoreich auf Fürsprache und unterstützende Intervention seines einflussreichen Gönners, die, so konnte er sich sicher sein, keinen Widerspruch von Seiten der Akademie und damit seines Widersachers Grund duldete.

Für die künstlerische Freiheit erwies sich dieser Verlust an Souveränität jedoch als folgeschwer, denn nicht nur Peiner gedachte die freundschaftliche Verbundenheit zu Göring für sich zu nutzen, sondern auch Göring erwartete für seine Protektion Gegenleistungen. Gab sich dieser nach der Rückkehr Peiners aus Afrika noch mit einem geschenkten Gemälde zufrieden<sup>180</sup>, so forderte er später bei bedeutungsträchtigen Staatsaufträgen, die schließlich über seine Empfehlung auch von anderer Seite an den Künstler herangetragen wurden, vom Maler bedingungs- und kritiklose Unterordnung. Wie im Fall der Allegorie »Europa« aus dem Erdteile-Zyklus als Beleg der zweiten Stufe seiner stilistischen Anpassung deutlich wurde, war der Künstler bereit, eigene künstlerische Vorstellungen auszublenken, sie gar zu verleugnen. Denn sobald Kritik laut wurde bzw. seine vorgelegten Entwürfe auf Ablehnung stießen, wie in diesem Fall, korrigierte er sie sogleich im formulierten Interesse seiner Protégés.<sup>181</sup>

Die Landschaft als solche blieb zwar Hauptbestandteil des Formates und doch handelt es sich bei Peiners reifen NS-Werken vielmehr um dekorative Historiendarstellungen, die die Geschichte ganz im Sinne der NS- Weltanschauung interpretierte. Durch bedeutungsschwangere Figuren aufgeladen, büßte das Sujet seine frühere, idealisierte Zeitenthobenheit ein, um nunmehr einen eindeutigen, zeitspezifischen Auftrag zu erfüllen. Im Gegensatz zu Staatskünstlern, wie z.B. Arno Breker, bedurfte es jedoch keiner vordergründigen Propaganda. Für die Räumlichkeiten der NS-Führungselite bestimmt, waren statt Kraft, Tapferkeit oder Kampfeswille, wie es die Plastiken an öffentlichen NS-Bauten zu versinnbildlichen hatten, Symbole der Sehnsüchte, Ideale und Ziele der NS-Machthaber gefordert oder, wie im Fall des Erdteile-Zyklus', Darstellungen, die deren hegemoniale Fantasie anregten. Sie brauchten nicht der programmatischen Forderung einer »Kunst fürs Volk« entsprechen, deren Inkompatibilität zur Weimarer Zeit man stets der Avantgarde vorgeworfen hatte. Im Gegenteil, derart komplexe Bildgefüge, wie die Peiners, die das Bildungsniveau

---

<sup>178</sup> Hesse, 1995, S. 102

<sup>179</sup> Hesse, 1995, S. 283f.

<sup>180</sup> Es handelte sich um das Gemälde »Steppenmorgen/Afrikanische Landschaft« von 1935; Hesse, 1995, S. 103

<sup>181</sup> Hesse, 1995, S. 178, betonte, dass der Entwurf, in dem die später so relevante Komponente des Kolonialismus noch fehlte, auf Ablehnung stieß und Peiner die Änderungswünsche seines Auftraggebers genauestens befolgte.

des Bürgertums voraussetzten, machen offensichtlich, dass die Führungselite eigene Dogmen gern missachtete bzw. sich im Verlauf der Herrschaft immer stärker von ihnen, respektive dem Volk, entfernte.<sup>182</sup>

Um so stärker Peiner schließlich die Gunst der NS-Machthaber in Anspruch nahm bzw. von deren Einfluss zu profitieren gedachte, um so stärker wurde seine Abhängigkeit. Sie zeigt sich einerseits in seiner uneingeschränkten Loyalität, andererseits in immer konstruierteren Werken, mit denen er sich selbst zum Erfüllungsgehilfen der NS-Machthaber degradierte - aber sein Ziel, sich langfristig die Wertschätzung, Protektion und vor allem Folgeaufträge zu sichern, erreichte. Dies wiederum verlangte Verzicht, auf Problematisches und auf Widerspruch, weshalb er auf Kritik sofort mit der Berücksichtigung geäußelter Änderungswünsche reagierte.<sup>183</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang aber auch Hesses Hinweis, dass Peiner sein bereits erwähntes Werk »Moderne Europa« von 1926 nach 1930 nicht mehr öffentlich präsentierte<sup>184</sup> - es, so ist zu mutmaßen, sogar aus naheliegenden Gründen zu verheimlichen suchte: Er musste wissen, dass Stil und Gehalt seiner Darstellung käuflicher Liebe insbesondere nach 1933 der Kunstauffassung der Nationalsozialisten sowie ihrem Verständnis von der Rolle der Frau in der Gesellschaft zuwider liefen und dass allein dieses Gemälde ihn hätte in Ungnade stürzen lassen können.

Dank seines konformen, obrigkeitshörigen Verhaltens sicherte sich Peiner allerdings nicht nur Aufträge gigantischen Ausmaßes, sondern darüber hinaus gehende Vergünstigungen, die ihrerseits Kompromisse des Künstlers erforderlich machten: Neben zahlreichen Auszeichnungen, darunter die als »unersetzlicher Künstler«, durch die er vom Kriegsdienst freigestellt wurde, und dem, letztlich gescheiterten Projekt der »Bildteppichwerkstätten Wriezen GmbH« sei vor allem auf die »Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei in Kronenburg« (HGM) verwiesen. Beispielsweise bat Peiner Göring schon nach Ablauf des ersten Probejahres erneut um finanzielle Hilfe, als die Gelder von Düsseldorf auszubleiben drohten<sup>185</sup>, und trat, vermutlich ihn mildtätig zu stimmen, vor dessen Besuch vorsorglich am 1. Mai 1937 in die NSDAP ein.<sup>186</sup> Bislang hatte, so Hesse, der Maler Partei und Hitlergruß jedoch abgelehnt, stand der Partei nicht wohlwollend gegenüber und habe deshalb auch von seinen Schülern keine Parteimitgliedschaft gefordert.<sup>187</sup>

---

<sup>182</sup> Hinz, 1974, S. 110, sprach in diesem Zusammenhang vom „Zug der »Feudalität«“, als einem, bereits anderenorts beschriebenen Charakteristikum der NS-Herrschaft im Allgemeinen.

<sup>183</sup> An dieser Stelle sei noch einmal auf den Entwurf der Allegorie »Europa« verwiesen, den Peiner, so Hesse, 1995, S. 178, nach lautwerdender Kritik sofort überarbeitete.

<sup>184</sup> Hesse, 1995, S. 62

<sup>185</sup> Hesse, 1995, S. 288f.

<sup>186</sup> Laut Hesse, 1995, S. 292/311/333, war Peiner zur Gründung der Schule noch kein NSDAP-Mitglied - demnach ungewöhnlicherweise auch noch nicht zum Antritt seiner Professur; vgl. Meinik, Klosterstraße 1994, S. 14

<sup>187</sup> Hesse, 1995, S. 333. In diesem Zusammenhang interessant, sind die von Peiner erlassenen schulischen Richtlinien, das so genannte »Geistige Gesetz«, bei dem er sich bewusst an den Richtlinien der SS orien-

Demnach hat Peiner seine Karriere im Dritten Reich maßgeblich durch sein vorausschauend-opportunistisches Verhalten vorangetrieben, das bezüglich seiner Landschaftsmalerei mit einer stilistischen Anpassung des Künstlers an die NS-Kunstideale, weniger formal als vielmehr intentional, einherging. Rein formal subsumierbar als Hinwendung zu einem pedantisch-naturalistischen Dingrealismus, gingen neusachliche Stilelemente verloren, darunter weniger die additive Aneinanderreihung und häufig zu beobachtende Beziehungslosigkeit einzelner Objekte untereinander<sup>188</sup> als vielmehr ihr spielzeugartiges Erscheinungsbild sowie ihr stilllebenartiges Arrangieren im Raum. Insofern muss der Auffassung Hesses - zumindest bedingt - widersprochen werden, dass sich im Œuvre des Künstlers nach 1933 formal „kein Bruch“ vollzog.<sup>189</sup>

Doch wirken diese formalen Zugeständnisse angesichts der intentionalen Tendenzverschiebung - anfangs zu einer »substantialisierten« und somit systemadäquaten NS-Landschaft, wie dem Gemälde »Deutsche Erde«, später zu systemverherrlichenden, reaktionären Metaphern der NS-Weltanschauung, wie dem Triptychon »Das Schwarze Paradies« - geradezu nebensächlich<sup>190</sup>, wie resümierend noch einmal verdeutlicht werden soll:

Als sich gegen Ende der 1920er Jahre der neusachliche Stil allmählich mäßigte und die Künstler sowohl zurückhaltender in ihrer Formensprache wurden als auch zunehmend auf gesellschafts-kritische Stellungnahmen verzichteten, veränderte sich auch Peiners Malerei.<sup>191</sup> Sich ins ländliche Kronenburg zurückziehend, wandte sich der Künstler verstärkt der Landschaftsmalerei zu, vermutlich nicht zuletzt - wie Buderer es mit Blick auf die

---

tiert zu haben scheint, möglicherweise um von dieser Seite her Aufträge zu erhalten: So war die Aufnahme der auf 12 Schüler reglementierten Zahl der Auszubildenden nicht allein von der künstlerischen Befähigung (die durch zwei Arbeiten bewiesen werden musste, um nach einer 6-monatigen Probezeit endgültig als ‚Lehrling‘ aufgenommen zu werden) abhängig, sondern auch an Voraussetzungen, wie z.B. dem Nachweis »arischer« Abstammung, oder Verpflichtungen gegenüber der Gemeinschaft geknüpft: Jeder Schüler der HGM musste „unwandelbare Treue, unbedingten Gehorsam, stete Kameradschaft“, gegenüber „dem Führer und Reich, dem Schirmherrn und der Idee, (...) dem führenden Meister der Schule, (...) untereinander“ sowie „ehrliche und selbstlose Hilfsbereitschaft zu jeder Zeit“ geloben (Zitat aus dem »Geistigen Gesetz der Hermann Göring-Meisterschule für Malerei«; vollständig abgedruckt bei Hesse, Anhang S. 3, vgl. S. 291ff.). Diese, für eine künstlerische Ausbildungsstätte mehr als ungewöhnlichen Anforderungen, die zudem erkennen lassen, dass es sich bei der HGM vielmehr um ein Unternehmen zur Ausführung der umfangreichen Aufträge des Staatskünstlers handelte, als um eine Schule im eigentlichen Verständnis, deuten wiederum auf Peiners taktisches Kalkül. Denn tatsächlich waren Funktionäre der SS bei der Eröffnung der Schule anwesend und erteilten kurz darauf den Wandteppichauftrag für die »SS-Ordensburg« Vogelsang. Zu Aufnahmebedingungen, Ausbildung, Lehrplan und Schulalltag siehe ausführlich Hesse, 1995, S. 293ff.

<sup>188</sup> Vgl. Decker, 1988, S. 117, der bereits vom „teppichhaften Flächenstil“ als einem grundsätzlichen Merkmal von Peiners Malerei sprach: Seine vor und nach 1933 entstandene Bildwerke ließen das Bild stets additiv und puzzlehaft erscheinen.

<sup>189</sup> Hesse, 1995, S. 328: „Mit dem Jahr 1933 vollzieht sich im Werk Peiners kein Bruch. Nach wie vor entstehen Gemälde, die sich formal an Tendenzen neusachlicher Malerei anlehnen. Der Vergleich der Gemälde „Der Acker“ und „Deutsche Erde“ hat gezeigt, dass die neusachlich geprägte Landschaftsmalerei Peiners durchaus von den Nationalsozialisten geschätzt wurde. Als Peiner 1931 das Bild „Der Acker“ malte, geschah dies noch ohne bewusste Intentionalität. Die zweite Version dieses Bildes, „Deutsche Erde“, aber stellte er als Geschenk Hitler zur Verfügung und bekannte sich somit zum NS-System.“

<sup>190</sup> Hesse, 1995, S. 329, sprach von der Anreicherung von Peiners Mitte der 1930er Jahre entstandenen Werke „mit NS-ideologischen Bildinhalten, die er völlig internalisiert hatte“.

<sup>191</sup> Angermeyer-Deubner, 1988, S. 5, sprach von einer Veränderung des Stils gegen Ende der 1920er Jahre „zu einer quasi akademischen Richtung“, die sie als „beschauliche Sachlichkeit“ bezeichnete. Vgl. u.a. Oellers, 1983, S. 382f.

Landschaftsmalerei von Alexander Kanoldt beschrieb - als Reaktion auf den als Verlust empfundenen Wertewandel der Zeit.<sup>192</sup> Dies erklärt, warum Werken, wie der »Modernen Europa«, solch romantisch-verklärende, naiv anmutende Landschaften folgen konnten, wie »Herbst (in der Eifel)« (1931) oder »Eggender Bauer« (1932), die bereits vor 1933 durch die Darstellung vorindustrieller Landtechnik den für spätere NS-Landschaften so typischen Eindruck einer verdrängten Wirklichkeit hinterließen. Als solche mögen sie Peiners Skepsis spiegeln gegenüber einer sich durch Industrialisierung und Kapitalismus rapide verändernden Gesellschaft, wenn sie auch nur sehr dezent – im Gegensatz zu veristischen Werken - das als ambivalent empfundene Verhältnis zwischen Natur und Technik oder die Verunsicherung aufgrund des rasanten ökonomischen Fortschritts zum Ausdruck brachten. In jedem Fall handelte es sich aber - im Gegensatz zu den Werken nach 1933 - bei diesen, dem Stil der so genannten »Neuen deutschen Romantik« zugehörigen Landschaften um ‚sich selbst genügende Ansichten der Natur‘. Als Hommage an das eigene Lebensumfeld zeigten sie oft Bauern und Landarbeiter in landschaftlicher Unberührtheit und brachten Peiners tiefe Verbundenheit mit der Landbevölkerung im Allgemeinen zum Ausdruck. 1933 dagegen schuf Peiner in einem ersten, noch recht bescheidenen Schritt intentionaler Annäherung an die neuformulierten Kunstideale alsbald seine »substantialisierte« Landschaft »Deutsche Erde«. Mit ihr diente sich Peiner der nationalsozialistischen Indienstnahme an, gab die frühere, ‚politische Neutralität‘ seiner ‚reinen‘ Landschaften auf. Erst hiernach, als in Folge politischer Radikalisierung Zugeständnisse dieser Art zur Sicherung des erreichten Status‘ nicht mehr ausreichten, entstanden - in einem zweiten Schritt intentionaler Anpassung - Peiners allegorisch-verbrämte, komplexe Bildgefüge, die als Spiegelbilder der politischen Ambitionen der jeweiligen Auftraggeber gleichsam die Ziele des NS-Herrschaftssystems reflektieren. Als solche von höchster Brisanz - und dennoch bis heute vielfach als akademisch-substanzlos unterschätzt, wie anderenorts bereits problematisiert - steht diese ‚allegorisierende‘ in starkem Kontrast zu seiner vor 1933 entstandenen ‚reinen‘ Landschaftsmalerei. Und als solche markiert sie Peiners Anpassung an die NS-Kunstanschauung ab 1936, spätestens 1938, seine besondere Form des künstlerischen Opportunismus, dem der Maler, neben einer beachtlichen Empathie für die Wünsche seiner Gönner, seine außerordentliche Position als einer der bedeutendsten Künstler des Dritten Reiches verdankte.

Als Antrieb für dieses berechnende Verhalten muss insbesondere die Angst vor künstlerischer Bedeutungslosigkeit und vor finanziellen Einbußen angeführt werden sowie die stetig steigende Gier des Künstlers, weiterhin in den Genuss der aus seinem anbietenden Verhalten resultierenden Vorteile zu gelangen. Ihm kam dabei zugute, dass er niemals einem theoretischen Manifest gefolgt und dass seine Landschaftsmalerei stets sach-

---

<sup>192</sup> Buderer, 1994, S. 102

lich-überlegt, ohne offensichtlichen emotionalen Überschwang war und auf der Grundlage traditionsbewusster Detailgetreue sowie realistischer Schilderung des Gesehenen basierte. Dies unterschied ihn z.B. von Künstlern, wie Franz Radziwill, dessen Kunst bei aller Sachlichkeit auch nach 1933 expressionistische Wurzeln verriet, durch die er trotz weitreichender künstlerischer Konzessionen nicht allzu lange tragbar war. Dessen Schicksal, so darf spekuliert werden, wäre Peiner jedoch sicherlich auch ohne seine zweite Stufe der Anpassung erspart geblieben, da das Risiko einer Diffamierung, vor und selbst nach der sich seit 1936 immens verschärfenden NS-Kunstpolitik nicht zuletzt aufgrund seiner freundschaftlichen Verbundenheit zu Göring als eher gering einzuschätzen ist.

### 3.2.2. Der „Fall Franz Radziwill“: Magische Bilder des Krieges

Franz Radziwill gilt unangefochten als einer der bedeutendsten Maler der Neuen Sachlichkeit.<sup>1</sup> Eine gewisse Außenseiterposition im ‚rechten‘ Flügel einnehmend, wird er als Hauptvertreter des Magischen Realismus geführt, einer Bezeichnung, mit der man seine von der »neu-romantischen« Darstellungsweise eines Werner Peiner, Alexander Kanoldt oder Georg Schrimpf zu unterscheiden pflegt.<sup>2</sup> Die typischen Merkmale, wie Lasurtechnik, Detailrealismus, scheinbare Zeithobenheit der dargestellten Objekte sowie die Distanziertheit der Bildelemente untereinander, zeichnet auch seine Malerei aus; doch ist darüber hinaus seinen Bildern etwas Mystisches zu eigen, als ob sie hinter dieser Fassade ein Geheimnis bewahren, dass als unergründbarer Gegensatz zwischen Mensch, Natur und Universum umschrieben werden kann.<sup>3</sup> Seine ausschließlich im Atelier entstandenen, komplexen Bildwelten spiegeln sein ambivalentes Verhältnis zur Modernität: Idyllische Natur wird mit hochmoderner Technik, meist in Gestalt von Schiffen und Flugzeugen dargestellt, konfrontiert.<sup>4</sup> Personen, sofern sie in Erscheinung treten, sind zumeist Staffage bzw. betonen in ihrer Winzigkeit und Isoliertheit die Macht der technischen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts, denen der Maler sowohl mit Faszination und Neugierde als auch mit Skepsis und Furcht begegnete.<sup>5</sup>

Insbesondere seine Landschaften aus den späten 1920er Jahren gelten als die bedeutendsten Werke seines umfangreichen Nachlasses.<sup>6</sup> Dagegen rückten die, im Rahmen dieser Studie im Vordergrund stehenden und zum Teil verschollenen Bilder der 1930er und 1940er Jahre erst in jüngerer Vergangenheit ins Blickfeld der Forschung. Sie zwangen zu einer Korrektur der Beurteilung des Künstlers als einem Widerständler gegen die NS-Staatsgewalt, die sich längst durch seine nicht zu leugnende Diffamierung im Dritten Reich etabliert hatte<sup>7</sup>: Aufbauend auf die Erkenntnisse Iko Chmielewskis<sup>8</sup>, der auf die Schwierigkeit bei der Interpretation von Gemälden des Künstlers aufmerksam machte, die zu rund 15% nachträgliche Übermalungen aufweisen, betrachtete der amerikanische Kunsthistoriker James A. Van Dyke die von Radziwill in der Zeit des Dritten Reiches

---

<sup>1</sup> U.a. Buderer, 1994, S. 67; Presler, 1992, S. 17. Allerdings war Radziwill 1925 nicht auf der namensgebenden Mannheimer Ausstellung von Hartlaub vertreten. Seine erste Ausstellung als Neusachlicher fand 1927 in der Berliner Galerie Nierendorf statt; März, Radziwill 1995, S. 21

<sup>2</sup> U.a. Schmied, 1969, S. 67f.; Aust, Magischer Realismus 1967, o.S.; Roh, Magischer Realismus 1952, S. 7

<sup>3</sup> Vgl. März, Radziwill 1995, S. 23f.

<sup>4</sup> U.a. März, Radziwill 1995, S. 18; Soiné, 1992, S. 12

<sup>5</sup> U.a. März, Radziwill 1995, S. 23f.; Soiné, 1992, S. 12

<sup>6</sup> Z.B. März, Radziwill 1995, S. 26

<sup>7</sup> U.a. betonte März, Realismus und Sachlichkeit 1974, S. 22, zu diesem Zeitpunkt noch, dass Radziwill in den 1930 und 1940er Jahren seinen magischen Realismus zu einem „Realistischen Symbolismus mit antisemitischen Akzenten“ steigerte; später korrigierte er, Radziwill 1995, S.27, diese Ansicht zumindest teilweise und sprach von einem „Verführten“. Bertoni, 1988, S. 8, billigte Radziwill eine „demokratische Haltung“ zu.

geschaffenen Bilder kritischer als je zuvor. Die Übermalungen des Gemäldes »Revolution/Dämonen« von 1933/34 als einem der bekanntesten Werke des Malers interpretierend, schlussfolgerte er, dass der Künstler hiermit nach dem Krieg seine Einstufung als Widerständler zu lancieren versuchte bzw. nicht gefährden wollte.<sup>9</sup> Van Dykes These, die zu späterem Zeitpunkt ausführlicher vorgestellt wird, zog weitere Untersuchungen<sup>10</sup> nach sich, die die Widersprüche in des Künstlers Biographie nicht länger ignorierten. Seither gilt: Radziwill hatte zu Beginn der 1930er Jahre die »nationale Erhebung« mit Kräften unterstützt, die seinem, durch den verlorenen Ersten Weltkrieg verletzten Nationalismus, der ihn schon früh zu einem Gegner der Republik werden ließ, entgegen kam.<sup>11</sup> Nur in einer straffen politischen Führung sah er die Gewähr zur Lösung der sozialen Probleme, wie z.B. der hohen Arbeitslosigkeit, die in Folge der Weltwirtschaftskrise rasant zunahmen.<sup>12</sup> Als Anhänger des »linken«, parteioppositionellen Flügels der NSDAP um Otto und Gregor Straßer erhoffte er sich die Beseitigung dieses Elends<sup>13</sup>, wie es z.B. 1932 aus einem, öfter zitierten Brief Radziwills an Wilhelm Niemeyer, seinem Freund und Förderer, hervorgeht:

„..., diese kommende Zeit wird noch sehr vieles einreißen. Die Revolution von 1918 hat die Bewohner der Paläste nicht zum Verlassen zwingen können, aber die kommende wird die Paläste verschwinden lassen. Das Motto der Zukunft wird je kleiner, desto besser, desto sicherer.“<sup>14</sup>

Diese neueren Forschungsergebnisse zu Person und Œuvre des Künstlers ließen Zweifel aufkommen, dass Radziwill nur in seinem Gemälde »Revolution/Dämonen« seine Systemkonformität zum Ausdruck brachte. Zwar scheint in Anbetracht seiner nationalsozialistischen Gesinnung die These vom künstlerischen Opportunisten gewagt, doch berechtigt: Bis heute ist der Zeitpunkt seiner Abkehr vom Nationalsozialismus, die nicht bezweifelt wird, umstritten.<sup>15</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass sie in unmittelbarem Zusammenhang mit des Malers Enttäuschung über die ihm unverständliche Diffamierung seiner Kunst und Person durch die NS-Machthaber steht, die wiederum Ausgangspunkt seiner kalkulierten Anbiederung sein könnte: Je größer dessen Enttäuschung wurde, desto vehementer kämpfte er mit den ihm als Künstler zur Verfügung stehenden Mitteln um Reputation. Da dies angesichts der kunstopolitischen und –ideologischen Grundlagen der NS-

---

<sup>8</sup> U.a. Iko Chmielewski: Übermalungen in den Werken Franz Radziwills. In: Knut Soiné: Franz Radziwill - Bilder der Seefahrt. Bremen 1992, S. 41-46

<sup>9</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 45

<sup>10</sup> Insbesondere Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Berlin 1998; Kai Artinger: Franz Radziwill: »Grab im Niemandsland«. Ein Beitrag zum Gefallenenkult im Dritten Reich. Berlin 1998

<sup>11</sup> Peters, 1998, S. 262

<sup>12</sup> März, Radziwill 1995, S. 27

<sup>13</sup> Peters, 1998, S. 147f.; Artinger, 1998, S. 27

<sup>14</sup> Zitat Radziwill vom 1. Juli 1932 aus einem Brief an Wilhelm Niemeyer; Wietek, 1990, S. 141

Herrschaft kaum ohne gewisse Zugeständnisse erreicht werden konnte, gilt es seinen Nachlass nach stilistischen Veränderungen zu untersuchen sowie die konkreten Motive und Ursachen seiner Anpassung zu benennen.

Unter Berücksichtigung der aktuellen Forschungssituation folgt nach der üblichen Skizzierung des Lebenslaufes eine ausführliche Darstellung von Gehalt, Funktion und Genese seiner Kriegsbilder. An ihnen gilt es, seine kalkulierte, doch letztlich erfolglose Anbiederung als Künstler und seine sehr spezielle Form des künstlerischen Opportunismus durch Vergleiche, sowohl mit eigenen als auch mit Werken anderer Künstler, zu belegen.

## Vita

Geboren 1895 in Strohausen bei Rodenkirchen/Unterweser, wuchs Franz Radziwill in Bremen als erstes von sieben Kindern in einfachen Verhältnissen auf.<sup>16</sup> Im Anschluss an eine Maurerlehre besuchte er seit 1913 die »Höhere Technische Staatslehranstalt für Architektur« in Bremen und belegte parallel Zeichenkurse an der dortigen Kunstgewerbeschule.<sup>17</sup> Doch sein Einsatz im Ersten Weltkrieg, den er als Sanitäter an der Front in Russland, Flandern und Nordfrankreich erlebte, unterbrach seine Entwicklung jäh. Schließlich 1919, aus englischer Kriegsgefangenschaft nach Bremen zurückkehrend, widmete er sich fortan als Autodidakt der Malerei. Förderer und Mentor des jungen Malers wurde der Kunsthistoriker und Schriftsteller Wilhelm Niemeyer, mit dem ihn seit Herbst 1920 eine intensive Freundschaft verband.<sup>18</sup> Durch ihn lernte der Maler das Werk des »Brücke«-Künstlers Karl Schmidt-Rottluff kennen, dessen expressionistische Arbeiten ihn tief beeindruckten und seine eigene Malerei veränderten.<sup>19</sup> Erste Erfolge stellten sich ein<sup>20</sup>: Im Herbst 1920 stellte Radziwill in der Galerie Cassirer zusammen mit den Künstlern der Freien Sezession Berlin aus, die ihn als jüngstes und letztes Mitglied in ihre Gemeinschaft aufnahmen. 1921 veröffentlichte die Hamburger

---

<sup>15</sup> Artinger, 1998, S. 2, hält ihn selbst Ende 1944 noch für einen überzeugten Nationalsozialisten; laut Peters, 1998, S. 157, besaß Radziwill in der Zeit von 1930-35 eine tiefe politische Affinität zur NS-Bewegung; Van Dyke, Dämonen 1994, S. 44f., nennt als spätesten Zeitpunkt seiner Abkehr 1944.

<sup>16</sup> Die Biographie folgt den Ausführungen Karin Adelsbachs und Claus Peukerts für die Zeiten von 1895-1929 und 1946-1983 bzw. James A. Van Dykes für die Zeit 1930-1945. In: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze: Franz Radziwill. Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1995, S. 47-73. Ergänzungen und abweichende Angaben werden nachfolgend speziell gekennzeichnet.

<sup>17</sup> Sein frühestes überliefertes Werk, »Torkanal in Bremen mit Brücke«, stammt aus dem Jahr 1915 (Öl auf Pappe, 47x 66,5 cm, Privatbesitz als Dauerleihgabe im Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg (Schulze 1)); Schulze, 1995, S. 311

<sup>18</sup> Siehe hierzu Gerhard Wietek: Franz Radziwill - Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft. Oldenburg 1990

<sup>19</sup> Radziwill, dessen früheste Werke den Einfluss Vincent van Goghs und Paul Cézannes erkennen lassen, führte überdies im Krieg stets die Zeitschrift »Kunst und Künstler« mit sich, da er von der modernen, deutschen Avantgardekunst begeistert war; Firmenich, 1995, S. 8; Adelsbach/Peukert, 1995, S. 48

<sup>20</sup> Adelsbach/Peukert, 1995, S. 50f.



Kunsthistorikerin Rosa Schapire den ersten monographischen Artikel über Radziwill im »Kunstblatt«. Das dritte Heft der von ihr und Niemeyer herausgegebenen Zeitschrift »Kündigung« war ausschließlich ihm gewidmet. Der erste internationale Erfolg Radziwills war die Beteiligung an der New Yorker Ausstellung »Deutsche Gegenwartskunst«, die 1923 von Ferdinand Möller und Wilhelm Valentiner organisiert wurde. In dieser Zeit pflegte Radziwill regen Austausch mit Künstlern, darunter Schmidt-Rottluff, George Grosz und Otto Dix, letzterem war er freundschaftlich verbunden. In dieser Zeit zwischen Bremen, Berlin und Hamburg pendelnd, scheint ihn das großstädtische Treiben jedoch zunehmend irritiert zu haben<sup>21</sup>, so dass er sich 1922 in Dangast am Jadebusen niederließ, wo er bis zu seinem Tod 1983 lebte und arbeitete.<sup>22</sup>

Überwältigt von der Schönheit der Natur, fand Radziwill in der dörflichen Abgeschiedenheit seine innere Ruhe. Seine Kunst veränderte sich, parallel zu der zeitgenössischen Tendenz<sup>23</sup>: An die Stelle expressionistischer Überzeichnung mittels Farbe und Form trat eine subjektive Idealität, ein beruhigter, zeitloser Realismus, der sich durch eine sezierend-nüchterne Detailgenauigkeit auf der Basis soliden malerischen Handwerks auszeichnete.<sup>24</sup> Fortan dominierten (Stadt-)Landschaften sowie Stilleben in seinem Œuvre; Gruppenbilder und Portraits, ebenfalls bevorzugte Sujet dieser neuen Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit, nahmen bei ihm eine untergeordnete Position ein.<sup>25</sup> Lassen frühe Gemälde dieser Phase den Einfluss der italienischen Künstler der »pittura metafisica«, Giorgio de Chirico und Carlo Carrá, erkennen<sup>26</sup>, wandte er sich, den eigenen Stil ständig verfeinernd, bald darauf der alten, holländischen Landschaftsmalerei<sup>27</sup> und der deutschen Romantik zu, wobei sich insbesondere der Pantheismus von Caspar David Friedrich und die Form des Memento mori in seinem Werk niederschlugen.<sup>28</sup> In seinem, schließlich um 1928 vollkommen ausgeprägten Stil entstanden zwei seiner bedeutendsten Werke: die »Straße«<sup>29</sup> und der »Todessturz Karl Buchstätters«<sup>30</sup>. Radziwill schuf sie nach einem vier-

---

<sup>21</sup> Gerster, 1995, S. 30

<sup>22</sup> März 1923 Heirat mit der Oldenburgerin Johanna-Ingeborg Haase, mit der er zuvor ein Haus - seit 1987 Sitz der Franz Radziwill-Gesellschaft Dangast - im Ort erwarb; Adelsbach/Peukert, 1995, S. 50; vgl. Presler, 1992, S. 74

<sup>23</sup> Zu den Anfängen der Neuen Sachlichkeit siehe u.a. März, 1983, S. 7; Angermeyer-Deubner, 1988, S. 165; Liška, Neue Sachlichkeit 1976, S. 98ff.

<sup>24</sup> Zu den charakteristischen Stilmerkmalen der Neuen Sachlichkeit siehe Presler, 1992, S. 22ff.; März, 1983, S. 7ff.; Liška, Neue Sachlichkeit 1976, S.129ff.; Schmalenbach, 1973, S. 25f.; Schmied, 1969, S. 25

<sup>25</sup> Vgl. Schulze, 1995, S. 332ff.

<sup>26</sup> Firmenich, 1995, S. 14ff., verwies diesbezüglich auf eine 1921 veranstaltete Ausstellung ihrer Werke in der Hamburger Kunsthalle, die Radziwill sicherlich gesehen hat. Deren Einfluss zeigt z.B. das Gemälde »Das Pferd« von 1922 (Schulze 130) mit seiner ungewöhnlichen Kombination typisch norddeutscher Landschaftselemente mit italienischen Palazzi und alpinen Bergformationen.

<sup>27</sup> Zwischen 1925 und 1933 besuchte Radziwill regelmäßig den Maler Mathias Lau im holländischen Schoorl und nutzte diese Gelegenheiten zu einem intensiven Studium der altniederländischen Malerei. Adelsbach/Peukert, 1995, S. 51; März, Radziwill 1995, S. 19

<sup>28</sup> Adelsbach/Peukert, 1995, S. 52f.; März, Radziwill 1995, S. 21f.; vgl. Güssow, 1980, S. 55

<sup>29</sup> Öl auf Leinwand, 80,5 x 86 cm, Museum Ludwig, Köln (Schulze 298); Schulze, 1995, S. 355

<sup>30</sup> Öl auf Leinwand auf Hartfaser, 90 x 95 cm, Museum Folkwang, Essen (Schulze 305); Schulze, 1995, S. 356

monatigen Aufenthalt in Dresden, den er zu einem ausgiebigen Studium der dortigen Gemäldesammlung, insbesondere der Werke Friedrichs, genutzt hatte.<sup>31</sup>

In Dresden lernte er über seinen Freund Otto Dix die kommunistisch gesinnten Künstler Otto Griebel und Wilhelm Lachnit kennen.<sup>32</sup> 1931 trat er der Berliner »Novembergruppe« bei<sup>33</sup>, merkte jedoch bald, dass sich ihr linksgerichtetes Weltbild nicht mit seiner zunehmenden Sehnsucht nach einer Ruhe und Stabilität versprechenden Ordnung deckte, die sich in Folge der spürbaren Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise immer stärker bei ihm ausbreitete.<sup>34</sup> Sein ehemals reger Kontakt zur künstlerischen Avantgarde brach zunehmend ab. Neben Niemeyer verkehrte er stattdessen vermehrt in national-konservativen Kreisen, machte Bekanntschaft mit dem Journalisten und Sammler Lothar von Drase-novich, dem Oldenburger Nervenarzt Georg Düser, dem Kriegsmarineoffizier Fritz Witschetzky und dem Berliner Bildhauer Günther Martin<sup>35</sup>, die zu diesem Zeitpunkt bereits zum Teil Mitglieder der NSDAP waren.<sup>36</sup>

In der Folgezeit überschlugen sich nicht nur politisch die Ereignisse. Schon bald nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten suchte Radziwill Kontakt zu den neuen Machthabern<sup>37</sup>, im Glauben, seine Kunst entspräche ihren, bislang noch sehr vage formulierten Anforderungen. Die Rezeption seiner Werke als »Neue deutsche Romantik«<sup>38</sup>, die die Bodenständigkeit und romantische Verklärung seiner Malerei um 1930 betonte, bestärkte ihn darin.<sup>39</sup> „Vom Programm der Nazis angetan“<sup>40</sup>, trat er alsbald, am 1. Mai 1933, der NSDAP bei.<sup>41</sup> Im Juli 1933 wurde er als Professor für Malerei an die renommierte Düsseldorfer Kunstakademie berufen.<sup>42</sup> 1934 präsentierte er auf Einladung des zuständigen Direktors der Berliner Nationalgalerie, Eberhard Hanfstaengl, auf der Biennale in Venedig seine beiden Werke »Der Sender Norddeich«<sup>43</sup> (1932) und die bereits erwähnte

---

<sup>31</sup> Auf Vermittlung Niemeyers erhielt Radziwill ein monatliches Stipendium von 400,- RM, das dem Künstler ein Studium in Paris ermöglichen sollte. Doch wählte Radziwill Dresden, da er der Meinung war, Paris sei noch keinem Norddeutschen gut bekommen. Dort stellte ihm Otto Dix ein Atelier zur Verfügung - unter der Bedingung, das bekannte Portrait des Norddeutschen malen zu dürfen. März, Radziwill 1995, S. 21

<sup>32</sup> Heide, Tafelteil 1995, S. 198, wies als Beispiel Radziwills linksgerichtetem Engagements auf die zusammen mit Otto Griebel 1927 geplanten Ausstellungen in öffentlichen Aufwärmstuben hin; vgl. März, Radziwill 1995, S. 21

<sup>33</sup> Reinhardt, 1995, S. 38; Küster, 1981, S. 15

<sup>34</sup> Vgl. März, Radziwill 1995, S. 18

<sup>35</sup> Speziell zur Rolle Günther Martins siehe Peters, 1998, S. 263ff.; Meinik, Klosterstraße 1994, S. 13ff.

<sup>36</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 40; Soiné, 1992, S. 13

<sup>37</sup> Laut März, Radziwill 1995, S. 27, hat Radziwill u.a. den Kontakt zu Reichsminister Bernhard Rust gesucht; vgl. Van Dyke, 1995, S. 55f..

<sup>38</sup> Diesen Begriff prägte, wie anderenorts erwähnt, eine Hannoveraner Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, die Maler des ‚rechten‘ Flügels, darunter Radziwill, Kanoldt, Schrimpf, und Fotografen, z.B. Renger-Patzsch, direkt mit Werken Friedrichs und Runges konfrontierte; Justus Bier: Neue Deutsche Romantik. Hannover 1933

<sup>39</sup> März, Radziwill 1995, S. 25f.; Soiné, 1992, S. 26f.

<sup>40</sup> Zitat der zweiten Ehefrau Radziwills, Anna Inge Radziwills, 1984, S. 61

<sup>41</sup> U.a. Van Dyke, Biographie 1995, S. 55

<sup>42</sup> U.a. Van Dyke, Biographie 1995, S. 55; vgl. Gerster, 1995, S. 33

<sup>43</sup> Öl auf Leinwand/Holz, 80 x 99,5 cm, Deutsches Postmuseum Frankfurt/Main (Schulze 388); Schulze, 1995, S. 374

»Straße«.<sup>44</sup> Doch sein Erfolg währte in dieser Qualität recht kurz: Nachdem Studenten in Hamburg auf die expressionistischen Frühwerke des Künstlers gestoßen waren, diffamierte man auch den »Parteigenossen« Radziwill als »Kulturbolschewisten«, woraufhin er schließlich, unter dem Vorwand ‚pädagogischer Unfähigkeit‘, im Juni 1935 sein Professorenamt verlor.<sup>45</sup> Kunstpolitischen Einfluss suchend, um sich als Künstler zu rehabilitieren, übernahm er im Dezember 1935 den Posten eines »NS-Kreiskulturstellenleiters«<sup>46</sup> und beschwerte sich offiziell über das gegen ihn angestrebte, jedoch nie ausgeführte Parteiausschlussverfahren bei Hitlers Stellvertreter Rudolf Hess.<sup>47</sup> Viele seiner Werke aus öffentlichem Besitz wurden als »entartet« beschlagnahmt<sup>48</sup>, jedoch war keines seiner Gemälde auf der »Entarteten Kunst« 1937 in München zu sehen.<sup>49</sup> Seit Mai 1938 wurden ihm Einzelausstellungen untersagt, doch durfte er sich weiterhin an größeren Präsentationen, die gleichwohl der Zensur des Propagandaministeriums unterlagen, beteiligen.<sup>50</sup> Es gehört zu den Widersprüchen der Zeit, dass sich Radziwill dennoch auf stete Fürsprecher und Förderer seiner Kunst stützen konnte: Z.B. zeigte sich der Maler und zeitweilige Professorenkollege Werner Peiner von Radziwills vorzustellendem Gemälde »Tankschlacht von Cambrai« (1939) derart begeistert, dass es ihn später zu seiner Darstellung dieser Schlacht im Rahmen seiner Teppichserie für die »Neue Reichskanzlei« anregte<sup>51</sup>; zudem setzte sich dieser, wenn auch vergeblich, bei Göring für einen Ankauf dieses Werkes von Seiten der Regierung ein.<sup>52</sup> Der NS-Architekt und spätere Direktor der Düsseldorfer Akademie Emil Fahnenkamp, auf den bereits in der Analyse des Œuvres Werner Peiners mehrfach verwiesen wurde, versuchte zudem Radziwills »Tankschlacht von Cambrai« auf der GDK 1940 unterzubringen.<sup>53</sup> Ferner fanden sich stets Käufer für seine Gemälde: U.a. wurden 1939 die Gemälde »Tankschlacht von Cambrai« (1939), »Luftkampf« (1937) – das ebenfalls in der Stilanalyse berücksichtigt wird - und »Fischerboote in Petershorn« (1930)<sup>54</sup> vom »Luftgau-Kommando VII, München«, General Speerle, erworben; die »Beschießung von Almeria« (1938) - die ebenfalls ausführlicher vorgestellt werden soll - ging durch Vermittlung Otto Ciliac, des Radziwill bekannten Kommandanten

<sup>44</sup> Schulze, 1995, S. 374; Van Dyke, Biographie 1995, S.56; vgl. Peters, 1998, S. 150

<sup>45</sup> Van Dyke, Biographie 1995, S. 56; Soiné, 1992, S. 15

<sup>46</sup> Peters, 1998, S. 155

<sup>47</sup> Artinger, 1998, S. 27, betonte den Irrtum, dass Radziwill 1938 aus der Partei austrat, wie vielfach behauptet worden ist. Vom Parteiausschluss sprachen u.a. Reinhardt, 1995, S. 38; März, Radziwill 1975, S. 10; Wellmann, 1984, S. 48

<sup>48</sup> Peters, 1998, S. 263/Anmerkung 861, korrigierte die von Rave, 1949, S. 89, genannte Zahl von 51 Werken nach unten und sprach von mindestens 11 gesicherten Beschlagnahmungen des Künstlers; vgl. Roh, 1962, S. 141ff.

<sup>49</sup> Ausgestellt war allerdings das Portrait Radziwills von Otto Dix. Radziwill versuchte jedoch erfolgreich, dieses Bild aus den folgenden Ausstellungsetappen fernzuhalten; Peters, 1998, S. 263/Anmerkung 861.

<sup>50</sup> Reinhardt, 1995, S. 38; Van Dyck, 1995, S. 58

<sup>51</sup> Werner Peiner: »Weltkrieg/Tankschlacht von Cambrai«, Entwurf 1940; Hesse, 1995, S. 422/Abb. 40

<sup>52</sup> Artinger, 1998, S. 25; Van Dyke, Biographie 1995, S. 58

<sup>53</sup> Van Dyke, Biographie 1995, S. 58

<sup>54</sup> Maße, Technik und Träger unbekannt (Schulze 353); Schulze, 1995, S. 366

des Panzerschiffes *Admiral Scheer*, an die Marine<sup>55</sup>; 1940 erwarb das Reichsaußenministerium sieben Aquarelle des Künstlers.<sup>56</sup>

Im Zweiten Weltkrieg diente der Künstler zwischen 1939-41 an der Westfront.<sup>57</sup> Schließlich aus Altersgründen vom Kriegsdienst befreit, wurde er bis 1945 verschiedentlich dienstverpflichtet.<sup>58</sup>

Seine Malerei veränderte sich gegen Ende des Krieges noch einmal, vermutlich bedingt durch die erneuten Erlebnisse an der Front und den Tod seiner ersten Frau 1942<sup>59</sup>: Sein als »Symbolischer Realismus« bezeichneter Spätstil zeigt eine Hinwendung zum christlichen Glauben, der sich in fantastischen Himmelsvisionen und engelsähnlichen, kosmischen Wesen niederschlägt, die seinen von jeher gehaltvollen Dingwelten zusätzlich eine unwirkliche, surreale Aura verleihen und an den, von Radziwill überaus geschätzten Künstler Marc Chagall erinnern.<sup>60</sup>

Nach 1945 litt der Maler unter der Vorherrschaft der Abstraktion<sup>61</sup>, die nach der Verfehlung im Dritten Reich nun zur maßgebenden, allein gültigen Kunst avancierte.<sup>62</sup> Realistische Kunst galt seither als verdächtig die Tradition der NS-Kunst fortführen zu wollen; realistische Maler wurden per se der Kollaboration mit der NS-Herrschaft beschuldigt.<sup>63</sup> Doch als mit der amerikanischen Pop-Art in den 1960er Jahren das Interesse am Realismus wiedererwachte, stieg auch sein Ansehen erneut.<sup>64</sup> So reiste Radziwill 1964 als Ehrengast der Villa Massimo für vier Monate nach Rom; 1965 wurde er anlässlich seines 70. Geburtstages mit dem Großkreuz zum niedersächsischen Verdienstorden geehrt; 1970 erhielt er den Großen Niedersächsischen Staatspreis und schließlich, im darauffolgenden Jahr, das Große Bundesverdienstkreuz.<sup>65</sup> Zu seinem 80. Geburtstag 1975 würdigten große Jubiläumsveranstaltungen - im Landesmuseum Oldenburg sowie die mit 400 Exponaten umfangreichste Retrospektive der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in der Staatlichen Kunsthalle Berlin - sein über 50-jähriges Kunstschaffen und manifestierten seinen Ruf als einem außergewöhnlichen Maler des 20. Jahrhunderts.<sup>66</sup> 1978

---

<sup>55</sup> Schulze, 1995, S. 386; vgl. Soiné, 1992, S. 19f.

<sup>56</sup> Van Dyke, Biographie 1995, S. 58

<sup>57</sup> Van Dyke, Biographie 1995, S. 58ff.

<sup>58</sup> U.a. Feuerwehrdienst in Dangast, Einsatz als technischer Zeichner in einer Rüstungsfabrik in Varel; 1945 erneuter Einzug zum Volksturm und Einsatz in Schleswig-Holstein, im Anschluss kurze englische Kriegsgefangenschaft, aus der er flüchten konnte; Van Dyke, Biographie 1995, S. 59f.

<sup>59</sup> Radziwill heiratete 1947 die Schriftstellerin Anna-Inge Rauer-Riechermann. Aus dieser Ehe geht als einziges Kind des Malers die Tochter Konstanze, Jahrgang 1947, hervor; Reinhardt, 1995, S. 38

<sup>60</sup> Reinhardt, 1995, S. 40

<sup>61</sup> Schon 1928 hatte sich Radziwill mit Künstlern wie Theo Champion, Adolf Dietrich, Hasso von Hugo, Alexander Kanoldt, Franz Lenk und Georg Schrimpf zur Künstlergruppe »Die Sieben« zusammengeschlossen, die sich ausschließlich der Landschaftsmalerei widmete und sich gegen die Abstraktion richtete; Lohkamp, Steingraber 1979, S. 192; Küster, S. 15

<sup>62</sup> Reinhardt, 1995, S. 42f.

<sup>63</sup> Vgl. Angermeyer-Deubner, 1988, S. 1

<sup>64</sup> Schmied, 1969, S. 73

<sup>65</sup> Adelsbach/Peukert, 1995, S. 63ff.

<sup>66</sup> Adelsbach/Peukert, 1995, S. 65

noch als Ehrenbürger der Stadt Varel und seines Geburtsortes Strohausen ausgezeichnet, starb Radziwill 1983, nachdem er bereits 1972 seine Malerei wegen der Erkrankung am Grünen Star auf beiden Augen hatte aufgeben müssen.<sup>67</sup>

### **Radziwill und seine »Passionsbilder der Erde«**

Die nachfolgende stilistische Analyse konzentriert sich auf ausgewählte Bilder des Krieges von Franz Radziwill, als einem Motiv, dem sich der Künstler in der Zeit zwischen 1935 bis 1942 verstärkt widmete. Nachfolgend in chronologischer Reihenfolge vorgestellt, soll erst im Anschluss daran anhand ihres Gehaltes, ihrer Funktion und Genese die entscheidende Frage nach Konformität und stilistischer Annäherung an die NS-Kunstdoktrin sowie seinem sehr persönlichen künstlerischen Opportunismus beantwortet werden.

Als einem der ersten Werke nach Regierungsantritt der Nationalsozialisten schuf Radziwill 1933 das Gemälde »Stahlhelm im Niemandsland«<sup>68</sup> [Abb. 61], das einen durchschossenen Stahlhelm als charakteristisches Attribut der Soldaten des Ersten Weltkrieges monumental in die Bildmitte rückt. In starker Untersicht, wie aus einem Granatentrichter oder Schützengraben heraus betrachtet, und inmitten zweier Stacheldrahtzaunpfähle liegt dieser auf unbekanntem Terrain unter wolkenverhangenem, schwarzem Himmel. Vereinzelt gesetzte Schlaglichter, so im vorderen Bereich des Stahlhelms und entlang der Horizontlinie im rechten Bildmittelgrund, sind Kennzeichen einer geschickt inszenierten Bilddramaturgie, die der Darstellung trotz der realistischen, detailgenauen Darstellungsweise etwas Verklärendes, Mystisches verleihen. Dieser Eindruck und nicht zuletzt das Fehlen weiterer narrativer Bildelemente verstärken den Eindruck eines Memento mori, einer Erinnerung an die Toten des Ersten Weltkrieges.<sup>69</sup>

1934 schuf der Künstler eine intentional sehr ähnliche Darstellung: Das Hochformat von beinahe doppelter Größe »Grab im Niemandsland«<sup>70</sup> [Abb. 62] lenkt ebenfalls den Blick des Betrachters auf einen, diesmal verhältnismäßig kleinen Stahlhelm, der wiederum inmitten einer Schützengrabenlandschaft, zwischen Schützengraben und sicherndem Stacheldrahtzaun, im unteren, rechten Bilddrittel zu erkennen ist. Titel sowie der Durchschuss des Helmes stehen als Metapher für das Grab eines unbekannten Soldaten, der, so der Hinweis auf einem Zettel am dahinter aufragenden Pfahl, »Für das Vaterland« gestorben sei; die davor platzierten, kleinen roten Blumen lassen sich als Zeichen neuen

---

<sup>67</sup> Adelsbach/Peukert, 1995, S. 65

<sup>68</sup> Öl auf Leinwand auf Holz, 64 x 53 cm, Stadtmuseum Oldendorf (Schulze 391); Schulze, 1995, S. 374; Farbabbildung bei Küster, 1981, S. 63

<sup>69</sup> Vgl. Beschreibung und Interpretation von Peters, 1998, S. 167ff.

<sup>70</sup> Öl auf Leinwand auf Holz, 133 x 92 cm (Schulze 410); Schulze, 1995, S. 379/Farbabb. S. 205; vgl. Beschreibung und Interpretation von Artinger, 1998, S. 3; Peters, 1998, S. 166ff.; Gerster, 1995, S. 32f.;

Lebens deuten.<sup>71</sup> Den Eindruck der Weite des so genannten Niemandslandes, des umkämpften Terrains, erreicht der Maler durch eine tief verlaufende Horizontlinie, wobei der Himmel in grau-grünen bis ockerfarbenen Tönen leuchtet und nach oben hin ins Gelbliche aufklart. Bei den fantastischen, nicht genau zu identifizierenden Gebilden am Himmel sowie der kleinen, unmittelbar am Schützengraben entlang laufenden, grauen Ratte handelt es sich um spätere Hinzufügungen des Künstlers.<sup>72</sup>

Allein diese Ratte verweist auf die Schwierigkeiten der Interpretation von Gemälden Radziwills im Allgemeinen, wie die nachfolgende, irrtümliche Interpretation verdeutlicht: Auf sie stützte Artinger maßgeblich seine These von einer ‚politisch-vertikalen‘ Gliederung dieses Gemäldes: Der Stahlhelm auf der rechten Seite verkörpere das politisch ‚rechte Lager‘, das Opfer im Krieg erbracht habe; die linke Bildhälfte mit der Ratte dagegen symbolisiere das ‚linke Lager‘, da der Begriff Ratte von den Nationalsozialisten stets als Synonym für die sozialdemokratischen Gegner verwendet worden sei.<sup>73</sup> Dies, so Artinger weiter, belege Radziwills Sympathie zum ‚rechten Lager‘, deute es doch auf ihn als Anhänger der so genannten »Dolchstoßlegende«<sup>74</sup>, jener unhaltbare Vorwurf der nationalistischen Rechten an die Adresse der Sozialdemokraten, sie hätten nach dem Ersten Weltkrieg durch ihre angeblich revolutionäre Tätigkeit im Innern das deutsche Heer ‚von hinten erschossen‘ und damit den Zusammenbruch Deutschlands verschuldet.<sup>75</sup>

Soinés Hinweis, es handele sich bei der Ratte um eine spätere Übermalung des Künstlers<sup>76</sup>, missachtend, erweist sich Artingers Interpretation und damit Radziwills Überführung als Sympathisant des Nationalkonservatismus, zumindest durch dieses Beispiel, jedoch als haltlos. So muss an Radziwills Erläuterung, sie sei als Symbol für die Verwesung und mangelnde Hygiene vor Ort zu verstehen, nicht gezweifelt werden.<sup>77</sup>

Wesentlich interessanter dagegen die ursprüngliche Bezeichnung dieses Gemäldes als »Denkmal Radziwill«: Diesem stillebenartigen Kriegsbild eine persönliche Note verleihend, ist allerdings unklar, ob Radziwill seinem, im Ersten Weltkrieg gefallenen Bruder ein Denkmal setzte und es sich dementsprechend um ein Gefallenenmal im Gedenken an eines der zahlreichen Opfer des Ersten Weltkrieges handelte oder ob der Maler die fiktive Nähe seines eigenen Todes während seines Fronteinsatzes aus der Erinnerung heraufbeschwor.<sup>78</sup>

---

<sup>71</sup> Gerster, 1995, S. 32

<sup>72</sup> Soiné, 1995, S. 204

<sup>73</sup> Artinger, 1998, S. 17f.

<sup>74</sup> Artinger, 1998, S. 18

<sup>75</sup> Zur »Dolchstoßlegende« siehe u.a. Erdmann, 1986, S. 133ff..

<sup>76</sup> Soiné, 1995, S. 204

<sup>77</sup> Soiné, 1995, S. 204

<sup>78</sup> Schulze, 1995, S. 378; Gerster, 1995, S. 32; Soiné, 1995, S. 204

1937 rückte Radziwill schließlich auch Soldaten ins Blickfeld: In seinem als verschollen geltenden Gemälde »Luftkampf«<sup>79</sup> [Abb. 63] verrichten zwei Soldaten ihren Dienst im Schützengraben unter einem von der Artillerie beherrschten Luftraum. Während der eine in der linken Bildhälfte als Rückenfigur wiedergegeben ist und entlang des befestigten Grabens patrouilliert, zieht sich der andere im Halbprofil dargestellte Soldat in einen, am rechten, unteren Bildrand dargestellten Unterschlupf zurück. Unter Einsatz ihres Lebens halten sie tapfer und entschlossen die Stellung im umkämpften Gebiet und zeigen keinerlei Anzeichen von Schwäche oder Angst angesichts des unmittelbar über ihnen ausgetragenen Luftkampfes.

Rückten diese drei Darstellungen den kämpfenden bzw. gefallenen Soldaten ins Bild, so handelt es sich bei der »Beschießung von Almeria«<sup>80</sup> von 1938 [Abb. 64] um eine ‚reine‘ Kriegslandschaft. Das im Auftrag der Marine ausgeführte Gemälde zeigt das deutsche Panzerschiff *Admiral Scheer* im Profil vor der hügeligen Küste Spaniens, von dem aus der Angriff Almerias im Mai 1937 erfolgte. Von einem wesentlich kleineren Kriegsschiff auf der linken Bildseite begleitet, erfolgte soeben der Beschuss der Stadt, die als solche nicht zu erkennen ist, aus der jedoch Rauchschwaden als Zeichen des offensichtlich erfolgreichen Angriffs aufsteigen. Der Gegner leistet keinerlei Widerstand, scheint vielmehr überrascht vom unerwarteten Beschuss.

Radziwills Ansicht des knapp ein Jahr zuvor erfolgten Einsatzes der deutschen Marine vor der spanischen Küste entstand unter besonderen Umständen: Der Künstler konnte sich von den örtlichen Gegebenheiten in Spanien eine genaue Vorstellung verschaffen, als er im März 1938, an Bord der *Admiral Scheer* und auf Einladung des Kommandanten, die dortige Küste um Gibraltar bereiste.<sup>81</sup> Zurück in Deutschland hielt Radziwill wie eine Art Kriegsberichterstatte bzw. Kriegsmaler das Ereignis in Öl fest.

Im Jahr des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges entstand der »U-Boot-Krieg/Der totale Krieg/Verlorene Erde«<sup>82</sup> [Abb. 65], eines der Hauptwerke des Künstlers.<sup>83</sup> Die strenge, diagonale Gliederung wird im rechten Bildvordergrund von einem hellen Sandstrand bestimmt, der durch zwei hölzerne Grabeskreuze inmitten zweier Felsblöcke den Blick des Betrachters auf sich zieht. Unweit davon entfernt, ragt im Mittelgrund der Bug eines havarierten Schiffes aus dem Meer, das auf die Gefahren der See im Allgemeinen sowie auf die mögliche Todesursache der Begrabenen anspielt. Denn nicht etwa ein über der See tobendes Unwetter, wie der bedrohlich dunkle Himmel assoziieren lässt, sondern,

---

<sup>79</sup> Technik, Maße und Verbleib unbekannt (Schulze 445); Schulze, 1995, S. 384. Laut Gerster, 1995, S. 33, wurde dieses Werk im Auftrag eines, namentlich nicht überlieferten Fliegergenerals gemalt.

<sup>80</sup> Öl auf Holz, 60 x 84 cm, Privatbesitz, als Leihgabe im Deutschen Schifffahrtsmuseum Bremerhaven (Schulze 455); Schulze, 1995, S. 386

<sup>81</sup> Van Dyke, Biographie 1995, S. 58; Peukert, 1995, S. 208

<sup>82</sup> Öl auf Leinwand auf Holz, 123 x 170 cm, Privatsammlung, Bremen, als Dauerleihgabe in der Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Schulze 473); Schulze, 1995, S. 389/Farbabb. S. 213

<sup>83</sup> Vgl. Peters, 1998, S. 175

so legt der Titel nahe, der Beschuss durch geradezu winzige U-Boote, die in Küstennähe auf der linken Bildhälfte zu erkennen sind, ist verantwortlich für das Kentern und damit das Ableben der unbekannten Begrabenen. Die militärische Auseinandersetzung lässt sich nur noch erahnen, obschon Radziwill durch eine geschickte Farbdramaturgie des Bildes eine beängstigende Atmosphäre erzeugte: Während das Meer und der Himmel in dunklen Blautönen gehalten wurde, die am oberen Bildrand ins Grün variieren, erstrahlt die Küste in hellen Ockertönen. Die Grabeskreuze setzen sich in dunklen Brauntönen kontrastreich von diesem wie erleuchteten Küstenstreifen ab, die ihrerseits farblich mit den sie umgebenden, rotbraunen Gesteinsbrocken korrespondieren. Bei dem Flugzeug, einem der U-Boote, dem rechts neben dem Schiffsbug gesetzten zweiten Mast, dem Felsbrocken unten rechts, der im Mittelgrund zu erkennenden winzigen Rückenfigur sowie dem Soldatenstiefel vor den Grabeskreuzen handelt es sich um spätere Hinzufügungen des Künstlers.<sup>84</sup>

Im ursprünglichen Zustand als »Meereslandschaft mit Schiffbruch« bezeichnet und als Einzelwerk im Dezember 1939 auf einer Ausstellung in Florenz ausgestellt, trug es im Dezember 1941 auf der »Gauausstellung Weser-Ems« schließlich den Titel »Der totale Krieg«.<sup>85</sup> Diese Namensänderung lässt erste Hinzufügungen vermuten.<sup>86</sup> Von der ersten Fassung unterscheidet es sich insofern, als dass das Gemälde nun nicht mehr als ‚reine‘ Kriegslandschaft gelten kann; stattdessen spielen die Hinzufügungen, in Form von Rückenfigur und Stiefel, auf das Schicksal der Soldaten angesichts der wütenden, rücksichtslosen Kriegsmaschinerie an.<sup>87</sup> Als Appell an die Vernunft und Anprangerung der Sinnlosigkeit eines ‚totalen Krieges‘, wie es Chmielewski sah<sup>88</sup>, erscheint die Darstellung jedoch insgesamt als zu zurückhaltend.

Die heutige, endgültige Fassung dieses Gemäldes stammt aus dem Jahr 1960 und wird als »Verlorene Erde« bezeichnet.<sup>89</sup> Gemäß dem Spätstil des Malers wurde der »U-Boot-Krieg/Totale Krieg« im Himmel durch die engelsähnliche Gestalt, die im Profil gesetzte Figur an einem der Steine im Vordergrund und durch das gelb-rot gestreifte Segel in unmittelbarer Nachbarschaft erweitert.<sup>90</sup> Die ehemals ‚reine‘ Kriegslandschaft von 1939, die durch die ersten Ergänzungen menschliche Bezüge erfuhr, wurde nun ins Übernatürliche, Apokalyptische, Religiöse gesteigert.<sup>91</sup>

---

<sup>84</sup> Chmielewski, 1992, S. 43f.; Schulze, 1995, S. 389

<sup>85</sup> Soiné, 1995, S. 212

<sup>86</sup> Soiné, 1995, S. 212; vgl. Peters, 1998, S. 178; Artinger, 1998, S. 25; Chmielewski, 1992, S. 44, datierte die Übermalungen dagegen auf 1943/44.

<sup>87</sup> Vgl. Chmielewski, 1992, S. 44

<sup>88</sup> Chmielewski, 1992, S. 44

<sup>89</sup> Chmielewski, 1992, S. 44

<sup>90</sup> Chmielewski, 1992, S. 44; Schulze, 1995, S. 389

<sup>91</sup> Vgl. Chmielewski, 1992, S. 44



Zeitgleich widmete sich der Maler 1939 der Darstellung der berühmt-berüchtigten Schlacht von Cambrai des Jahres 1917. Vermittelt durch Offiziere, erhielt der Maler im März des Jahres den Auftrag, für das Kasino der Cambrai-Kaserne der Panzerabwehr- und Pionierabteilung in Lübeck diese legendäre Schlacht zu schaffen.<sup>92</sup>

Dem »Luftkampf« von 1937 vergleichbar, richtete der Maler in seinem Gemälde »Tank-schlacht von Cambrai«<sup>93</sup> [Abb. 66] das Hauptaugenmerk nicht auf die zerstörte Landschaft, sondern auf drei Soldaten, die sich im Zentrum des Geschehens, tapfer und entschlossen, hinter einem Geschütz dem Gegner stellen. Leere, akkurat gestapelte Munitionshülsen, zerstörte Häuserfassaden, verbrannte Landschaft sowie ein, im Bildmittelgrund zu erkennender Panzer deuten auf die Schwere des Bodenkampfes, der, so lassen die beiden durchschossenen Stahlhelme im vorderen Bildbereich assoziieren, zahlreiche Opfer forderte. Dass es sich bei dieser militärischen Auseinandersetzung eindeutig um die Schlacht vor der französischen Stadt nahe der belgischen Grenze handelte, verdeutlicht ein Richtungsweiser mit dem Ortsnamen *Cambrai* an einer beinahe völlig zerstörten Backsteinfassade eines Hauses auf der linken Bildhälfte.

Nach erneutem Einsatz an der Front thematisierte Radziwill schließlich 1940 das aktuelle Kriegsgeschehen: »Flandern/Wohin in dieser Welt?«<sup>94</sup> [Abb. 67] zeigt den Feldzug des nationalsozialistischen Deutschland gegen Belgien und Frankreich zu Beginn des Zweiten Weltkrieges.<sup>95</sup> Das Gemälde, dessen Charakter durch spätere Übermalungen stark verändert wurde, zeigte im ursprünglichen Zustand wahrheitsgetreu den so genannten ‚sauberen Blitzkrieg‘ mit nur partiellen Zerstörungen.<sup>96</sup> Während vor allem am unteren Bildrand verbrannte Erde zu erkennen ist und im Bildmittelgrund Rauchschwaden nach einem Beschuss durch Jagdbomber aufsteigen, hinterlassen ansonsten landwirtschaftlich kultivierte Felder und ein vom Bombardement verschontes Dorf einen unzerstörten Eindruck. Erst über Umwege stößt der Blick des Betrachters auf weiße Holzkreuze, auf denen Stahlhelme von vor Ort gefallenen und bestatteten Soldaten drapiert wurden, sowie auf flüchtige Personen, die sich vor dem Krieg in Sicherheit zu bringen versuchen. Bei der überraschend aus dem Mittelgrund ragenden Bergkette, den Flugzeugen, darunter amerikanische Jagdbomber, laut Soiné so genannte ‚Gabelschwanzteufel‘<sup>97</sup>, sowie den fantastischen Gebilden am Himmel mitsamt dem sich durch das Gemälde ziehenden künstlichen Riss handelt es sich um Ergänzungen, die Radziwill zum einen vermutlich nach den aktuellen Geschehnissen des Zweiten Weltkrieges bereits kurz nach der Fertig-

---

<sup>92</sup> Schulze, 1995, S. 390

<sup>93</sup> Öl auf Leinwand, ca. 150 x 200 cm, Verbleib unbekannt (Schulze 479); Schulze, 1995, S. 390

<sup>94</sup> Öl auf Leinwand auf Sperrholz, 119 x 170 cm, Privatbesitz – als Dauerleihgabe in der Neuen Nationalgalerie/SMPK Berlin (Schulze 486); Schulze, 1995, S. 392/Farbabb. S. 217

<sup>95</sup> Gerster, 1995, S. 34

<sup>96</sup> Soiné, 1995, S. 216; Gerster, 1995, S. 34

<sup>97</sup> Soiné, 1995, S. 216

stellung dieses Gemälde einfügte, zum anderen erst um 1950 ergänzte.<sup>98</sup> Den kritischen Gehalt dieser Darstellung, d.h. der Thematisierung der Opfer unter der Zivilbevölkerung und damit der weniger heldenhaften Folgen kriegserischer Interventionen, veränderten sie allerdings nicht, so dass dieses Werk sich seit jeher von den zuvor vorgestellten Kriegsbildern des Künstlers unterschied.

### **Radziwills Kriegsbilder – eingeschränkt systemkonform**

Seitdem Radziwill nicht mehr als Widerständler gegen die NS-Staatsgewalt, sondern als Sympathisant der NS-Weltanschauung beurteilt wird, gelten seine Kriegsbilder nicht länger als Anklage kriegserischer Auseinandersetzungen und menschenverachtender Gewalt.<sup>99</sup> Die jüngere Forschung kehrte weitgehend zu der von Radziwills Freund Niemeyer geprägten Deutung zurück, es handele sich um „Passionsbilder der Erde“<sup>100</sup>, um Metaphern sinnloser Zerstörung.<sup>101</sup> Weder werden Kriegsversehrte und Tote beklagt noch die Tapferkeit von Soldaten vorgeführt. Die ausgebrannte Natur werde zum eigentlichen Opfer stilisiert, so dass die Titel der Gemälde austauschbar seien, sich beliebig ersetzen ließen. Aus Antikriegsbildern wurden angeblich wahrhaftige und absichtslose, d.h. poli-tisch tendenzfreie Darstellungen ehemaliger Kriegsschauplätze. Vor dem Hintergrund der exemplarisch vorgestellten Kriegsbilder des Künstlers aus der Zeit zwischen 1933 bis 1945 bestehen an dieser Einschätzung jedoch berechnigte Zweifel. Denn zumindest an einigen lassen sich, wie zu zeigen sein wird, durchaus Übereinstimmungen mit den neu proklamierten NS-Anforderungen an das Sujet Kriegsbild nachweisen, das, wie bereits an anderer Stelle genannt, zur Mythologisierung des Krieges und Heroisierung des Soldatentums beizutragen hatte. Und dennoch - und dies ist nicht zuletzt das Besondere am ‚Fall Radziwill‘ - erwies sich Radziwills Kunst zur offiziellen Repräsentation der NS-Herrschaft und ihrer ideologischen Werte als ungeeignet.

Die anschließenden Vergleiche von Radziwills Kriegsbildern mit Darstellungen anderer, systemkonformer sowie »entarteter« Künstler, dienen daher sowohl dem Nachweis ihrer eingeschränkten Systemkonformität als auch ihrer widerspenstigen Sonderlichkeit, die bekanntermaßen zum schließlichen Urteil »entartet« führte.

Eines der markantesten Merkmale von Radziwills Kriegsbildern ist zweifellos - und hierauf bezieht sich maßgeblich das Urteil der Forschung als ‚Metaphern der Trostlosigkeit‘ –

---

<sup>98</sup> Soiné, 1995, S. 216, Schulze, 1995, S. 392; Gerster, 1995, S. 34

<sup>99</sup> Schulze bezeichnete 1980, S. 81, Radziwills »Unterstand am Naroczsee« als „das erschütterndste Antikriegsbild“, neben Otto Dix »Schützengraben«, korrigierte jedoch aufgrund der jüngeren Forschungsergebnisse diese Auffassung 1995 weitgehend; vgl. Schulze, 1995, S. 374

<sup>100</sup> Zitat Niemeyer vom 26. März 1931 in der Leipziger Illustrierten Zeitung; Wietek, 1990, S. 239f.

<sup>101</sup> U.a. März, Radziwill 1995, S. 24

der enorme Bildraum, der der Wiedergabe kriegszerstörter Natur vorbehalten wurde. Dies geschah in der Absicht, so Artinger, über personengebundene Schicksale und vor Ort wahrgenommene Eindrücke hinauszugehen und stattdessen, um Verbindlichkeit bemüht, den „'Geist' der Schlachtfelder“ einzufangen.<sup>102</sup> Doch heißt dies nicht, dass es sich somit gleichsam um tendenzfreie Kriegsbilder handelt.<sup>103</sup> Im Gegenteil, sie gingen durchaus konform mit den NS-Idealen: Der Verzicht auf die Darstellung von Soldaten in seinen ‚reinen‘ Kriegslandschaften verhinderte, die Zerstörungen auf menschliche Verantwortung zurückzuführen, eben weil sie wie die Folgen einer Naturkatastrophe wirken, die über die ohnmächtige und hilflose Menschheit hereingebrochen ist.<sup>104</sup> So deutet beispielsweise der Betrachter den blauschwarzen Himmel des »U-Boot-Krieges« im Kontrast zum lichten Küstenstrand als ein gewaltiges Unwetter, das über dem Meer tobt und als solches viel eher als Ursache des havarierten Schiffes ausgemacht wird, als der titelgebende U-Boot-Krieg, zumal die U-Boote selbst verschwindend klein dargestellt wurden und vor dieser Naturkulisse wie deplacierte Spielzeuge wirken. Auch im Gemälde »Beschießung von Almeria« beherrschen dunkle Wolken eindrucksvoll den Himmel, die erst bei genauerem Hinschauen als Rauchschwaden brennender, doch verborgener Häuser infolge eines Angriffs durch das Panzerschiff *Admiral Scheer* zu identifizieren sind. Eine solche Ansicht als ‚politisch neutral‘ zu bezeichnen, verbietet nicht zuletzt der überaus brisante historische Kontext: Die Beschießung von Almeria fand bekanntermaßen nach der verheerenden Vernichtung Guernicas durch die »Legion Condor« statt, mit der das nationalsozialistische Deutschland 1937 zum zweiten Mal in den spanischen Bürgerkrieg eingriff und General Franco, dem politisch und ideologisch Verbündeten, Waffenhilfe leistete.<sup>105</sup> Stilisiert zu einem unbeeinflussbaren Naturphänomen, das nicht kritisch hinterfragt werden kann, verlieh Radziwill dem Krieg somit „ein unbegreifliches Antlitz“. <sup>106</sup> Den Aggressoren jegliche Verantwortung für ihr Handeln absprechend, indem er sie gänzlich ausblendete, entsprachen seine Kriegsbilder dem vom NS-Staat propagierten Mythos deutscher »Schicksalsschlachten«, die dem »Volk ohne Raum« aufgezwungen würden und die es zu meistern hätte. Oder anders formuliert, der Künstler bot sie zur Indienstnahme durch die NS-Propaganda an, indem er die Wünsche der Nationalsozialisten nach identifizierbaren, wahrhaftigen deutschen »Schicksalsschlachten« bediente, die sie zur Glorifizierung des Krieges im Allgemeinen und Mobilisierung der eigenen Kräfte im Besonderen zu nutzen gedachten.

---

<sup>102</sup> Zitat Artinger, 1998, S. 8

<sup>103</sup> Siehe, wie bereits erwähnt, u.a. März, 1995, S. 24.

<sup>104</sup> Vgl. Artinger, 1998, S. 8

<sup>105</sup> Vgl. Soiné, 1992, S. 19f.

<sup>106</sup> Zitat Artinger, 1998, S. 8

Vor dem Hintergrund der politischen Radikalisierung erwiesen sich jedoch diejenigen Gemälde als propagandistisch verwertbarer, die nicht nur den Krieg mystifizierten, sondern das Soldatentum heroisierten. Dieses Bedürfnis nach ‚Helden‘, nach soldatischen Vorbildern stillte Radziwill mit Darstellungen wie »Luftkampf« oder »Tankschlacht von Cambrai«. Statt der bisher im Mittelpunkt stehenden Zerstörung der Natur rückten sie nunmehr das NS-Ideal vom einsatzbereiten Kämpfer ins Bild. Der Eindruck von Schwäche wurde vermieden: Nicht Verwundete wurden ins Bild gerückt, sondern aufrechte, konzentriert ihren Dienst leistende ‚Befehlsempfänger‘. An der Systemkonformität von Radziwills nach 1933 entstandenen Kriegsbildern herrscht insofern kein Zweifel.<sup>107</sup>

Vergleicht man Radziwills Werke jedoch mit einschlägigen Arbeiten anderer systemkonformer Künstler, wie z.B. dem viel zitierten »Heldenschrein« [Abb. 84] von Wilhelm Sauter<sup>108</sup>, so lassen sich unbestreitbare Unterschiede aufzeigen<sup>109</sup>:

Dieses 1936 erstmals auf einer Reichstagung der »NS-Kulturgemeinde« ausgestellte Kultbild des Dritten Reiches in Form eines Triptychons galt als repräsentative Darstellung der im Dritten Reich propagierten heroischen Ideale des Soldaten bzw. Kämpfers im Allgemeinen.<sup>110</sup> Das Mittelbild füllen fünf SA- bzw. SS-Männer, wobei der Blick des Betrachters vor allem auf den Verwundeten ins Zentrum des Bildes gelenkt wird, der von seinen Kameraden gestützt wird. Auf den beiden äußeren Flügeln sind jeweils drei Soldaten dargestellt, links offenbar in Bereitschaft zum Fronteinsatz, rechts dagegen Kriegsversehrte. In der Predella wiederum erscheinen sechs aufgebahrte Leichen. Ihre Uniformen, ein kaum verdecktes Hakenkreuz an einem der Ärmel und ihre zum Teil selbst noch im Tod akkurat geführten Militärausrüstungen lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass sie ihren Dienst für die »Volksgemeinschaft« ehrenvoll verrichtet haben, wofür ihnen entsprechender Dank gebührt – wie die Huldigung mit den Worten »Vergesst sie nicht · sie gaben ihr Bestes für Deutschland« zwischen Mitteltafel und Predella assoziieren lässt. Lankheit, der die „pseudoreligiösen Grundlagen“ und das „messianische Sendungsbewusstsein“ dieses »Heldenschreins« schon 1959 analysierte, wies insbesondere auf die unterschiedliche Qualität der dargestellten Opfer hin: SA-Männer, die als Vorhut den Nationalsozialismus zu installieren verhalfen, jedoch in Folge des »Röhm-Putsches« ins politische Abseits gerieten, wurden mit den Wehrmachtssoldaten vereint dargestellt und

---

<sup>107</sup> Vgl. Peters, 1998, S. 165

<sup>108</sup> Hinz, 1974, Abbildung 81/S. 244 (ohne nähere Angaben)

<sup>109</sup> In Bezug auf die gewichtige Rolle des Soldaten in der NS-Kunst sei überdies erneut an das Triptychon »Arbeiter, Bauern, Soldaten« von Hans Schmitz-Wiedenbrück erinnert, das 1941 auf der GDK zu sehen war und die – nach NS-Auffassung - „Stützen“ der Gesellschaft glorifizierte; siehe hierzu insbesondere Hinz, 1974, S. 77ff.

<sup>110</sup> Hierzu ausführlicher Lankheit, 1959, S. 70ff.

gemeinsam zu Wegbereitern des »Tausendjährigen Reiches« stilisiert sowie zu Helden des Nationalsozialismus glorifiziert.<sup>111</sup>

Abgesehen von den formalen und nicht zuletzt qualitativen Unterschieden, setzten beide Künstler – Sauter und Radziwill – auch inhaltlich unterschiedliche Schwerpunkte: Sauter konzentrierte sich auf die Heroisierung des Kämpfers, wobei die einheitliche Komposition und erzählende Struktur seines Werkes die Identifizierung der Betrachter mit den Dargestellten erleichterte. Mögen auch Radziwills großformatige Ansichten (kriegs-)verwüsteter Landschaftsstriche zur Mystifizierung des Krieges beigetragen haben, ihnen fehlte die propagandistische Durchschlagskraft. Im Gegensatz zu Sauters Werk blieben sie die dringend erforderliche Versinnbildlichung soldatischer Prinzipien und Tugenden, wie Bereitschaft zum Kampf, zum Opfertod oder den Willen zur Vernichtung im Glauben an den vermeintlichen Sieg, in dieser Form schuldig. Obwohl vereinzelt Rückenfiguren die Identifizierung des Rezipienten erleichtern sollten, fungierten die verhältnismäßig klein dargestellten bzw. der Natur untergeordneten Soldaten kaum als Vorbilder. Letztlich waren Radziwills Kriegsbilder intellektuell zu anspruchsvoll, um vom Großteil der Bevölkerung in dieser Weise verstanden zu werden bzw. um zur Legitimierung der aggressiver werdenden NS-Außenpolitik, die als Auflehnung gegen den »Versailler Diktatfrieden« propagiert wurde, und zur Mobilmachung der Gesellschaft genutzt werden zu können. Selbst Gemälde, wie »Stahlhelm im Niemandsland«, »Grabmal im Niemandsland« oder »U-Boot-Krieg«, die auf ihre Art des Gedenkens an die gefallenen Soldaten dem NS-Mythos des Opfertodes huldigten, waren nicht mit Sauters ‚Helden‘ vergleichbar. Zwar waren sie ‚für das Vaterland‘ gestorben und dürften somit im NS-Verständnis ihren Dienst an der Front gehorsam und für das ‚Wohl der »Volksgemeinschaft«‘ ausgeübt haben, doch – gemessen an der Suggestivkraft von Sauters Kämpfern, die selbst als Tote noch akkurat und gehorsam ihren Dienst zu erfüllen scheinen – blieben sie ehrenvoll Gefallene, wurden nicht zu Märtyrern stilisiert. Sauters Erfolg mit seinem Triptychon beruhte daher zweifellos auf die implizierte Vorbildfunktion der Kämpfer sowie die trost spendende Gewissheit, dass ihr möglicherweise zu erbringendes Opfer einem hehren Ziel diene, worauf das plakative, für jedermann verständliche Schriftband mit Bedeutung verheißendem Pathos verwies. Radziwills Misserfolg dagegen, der anderenorts stärker beleuchtet werden soll, beruhte, so lässt sich schlussfolgern, maßgeblich auf die nur bedingt mögliche propagandistische Verwertbarkeit seiner Kriegsbilder.

Doch auch wenn Radziwills Kriegsbilder im Verhältnis zu NS-Kultbildern, wie Sauters »Heldenschrein«, letztlich zu unheroisch, zu wenig aufbauend, zu sachlich-distanziert waren, als dass sie sich zur offiziellen Repräsentation der NS-Herrschaft geeignet hät-

---

<sup>111</sup> Lankheit, 1959, S. 72

ten<sup>112</sup>, handelt es sich nicht um Antikriegsbilder, die im Dissens zur NS-Ideologie standen.<sup>113</sup> Dies belegt nicht zuletzt der nachfolgende Vergleich mit Darstellungen von Otto Dix, dem Radziwill freundschaftlich verbunden war, bzw. Ernst Ludwig Kirchner. Deren Gemälde, als »gemalte Wehrsabotage« oder »Beschimpfung des deutschen Helden des Weltkrieges« auf der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 öffentlich diffamiert<sup>114</sup>, unterscheiden sich auf unzweideutige Weise von Radziwills Darstellungen des Krieges und lassen wiederum dessen Systemkonformität bei eingeschränkter propagandistischer Verwertbarkeit erkennen.

Otto Dix [1891-1969] brachte seine Verachtung des Krieges und der zynischen Moral einer geduldigen Gesellschaft in seinen Bildern durch die Darstellung von Blut, Leichen und verwesenden Körpern, so z.B. in seinem »Schützengraben«<sup>115</sup> [Abb. 85], zum Ausdruck.<sup>116</sup> Gleichsam schonungslos führte er den grausamen Kriegsalltag und die Folgen militärischer Interventionen vor Augen: Seine »Kriegskrüppel«<sup>117</sup> [Abb. 86] führen „eine makabre Parade verstümmelter Überlebender“<sup>118</sup> auf und stellen blinden Befehlshorsam in Frage.<sup>119</sup> Mit karikaturhaft-bissiger Überzeichnung und zum Teil dadaistischer Ironie versuchte Dix eigene Kriegserlebnisse als Kommandant einer Maschinengewehreinheit im Ersten Weltkrieg zu verarbeiten.<sup>120</sup> Doch handelt es sich bei seinen Kriegsbildern um weit mehr als nur um persönliche Vergangenheitsbewältigung. Sie wuchsen zu eindringlichen Warnungen vor dem menschenverachtenden Militarismus, der weder zwischen ‚Freund‘ und ‚Feind‘ zu unterscheiden noch langfristig internationale Konflikte zu lösen vermag. Das seinen Kriegsbildern zu eigene Pathos diene ihm nicht zur Mystifizierung des Krieges und Stilisierung der Soldaten zu ‚Helden‘, sondern, im Gegenteil, zur Zerstörung der propagierten Notwendigkeit von ehrenhafter Tapferkeit und ehrenvollem Opfertod.

Auch der Vergleich von Radziwills Kriegsbildern mit Dix' Triptychon »Der Krieg«<sup>121</sup> von 1929-32 [Abb. 87], das ersterer mit größter Wahrscheinlichkeit während seines Aufenthal-

---

<sup>112</sup> Vgl. Peters, 1998, S. 182

<sup>113</sup> Vgl. Peters, 1998, S. 185ff.

<sup>114</sup> Unter diesen Begriffen waren Kriegsbilder auf der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 in München ausgestellt; v. Lüttichau, Rekonstruktion 1992, S. 55

<sup>115</sup> Auf der »Entarteten Kunst« ausgestellt als »Der Krieg«, 1920-23, Öl auf Leinwand, 227 x 250 cm, Verbleib unbekannt/vermutlich zerstört (Löffler 1923/2); Löffler, 1972, S. 40/Abb. 62f.; Peters, 1998, S. 208/Abb. 84; Grimm, Dix 1992, S. 224ff.

<sup>116</sup> Grimm, Dix 1992, S. 224. Löffler, Dix 1972, S. 40, sprach von einer „Massierung des Entsetzlichen“, bei dem es schwer falle, die Einzelheiten des dargestellten Grauens zu überblicken.

<sup>117</sup> 1920, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, verschollen/vermutlich zerstört, »Entartete Kunst« München 1937 (Löffler 1920/8); Löffler, 1972, S. 40ff./Abb. 28; Grimm, Dix 1992, S. 224ff.

<sup>118</sup> Zitat Grimm, Dix 1992, S. 224

<sup>119</sup> Löffler, Dix 1972, S. 39, nannte dieses Gemälde ein „wahres Pandämonium menschlichen Leidens“ in der typischen Form der von Dix entwickelten Groteske.

<sup>120</sup> Grimm, Dix 1992, S. 224

<sup>121</sup> Mischtechnik auf Holz, 204 x 408 cm, Flügel 204 x 102 cm, Predella 60 x 204 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Löffler 1932/2); Löffler, 1972, S. 94f./Abb. 128; Peters, 1998, S. 209/Abb. 85

tes in Dresden 1931 entstehen sah<sup>122</sup>, verdeutlicht, wie groß der Gegensatz zwischen seinen Werken und den formulierten Mahnungen seines Freundes vor den Folgen eines Krieges ist:

Die Mitteltafel von Dix' Werk, die an seinen »Schützengraben« erinnert, thematisierte ebenfalls die Vernichtung menschlichen Lebens.<sup>123</sup> Blutüberströmte und gepfählte Leichen füllen den vorderen Bildbereich vor den im Hintergrund zu erkennenden Trümmern einer zerstörten Stadt. Der im linken Mittelgrund dargestellte Mann mit Gasmaske erscheint angesichts der wie zu einem Müllberg aufeinander gestapelten Leichen wie ein gespenstisches Monster. Kompositorisch bindet er den Betrachter in das Bild ein, so dass sich dieser selbst auf dem ‚vergifteten‘ Schlachtfeld wähnt, um nach Überlebenden Ausschau zu halten.

Mit der Darstellung von Leid und Tod beschönigte Dix weder die Folgen der Gewalt noch sparte er sie aus, wie es Radziwill überwiegend vorzog. Ihm ging es stets um die Opfer, nicht um die Vorführung zerstörter Natur oder der gigantischen Kriegsmaschinerie. Während Dix sein Triptychon als säkularisierten Appell an die Menschlichkeit verstanden wissen wollte, diente Radziwill mit seinen Kriegsbildern auf seine Art der Mystifizierung des Krieges. Während Dix einen Beitrag zur Vorführung der Unmenschlichkeit militärischer Kriegführung leistete und zur Zeit zunehmender Wahlerfolge der NSDAP nicht zögerte, eindeutig gegen den Krieg Stellung zu beziehen und vor einem neuen Konflikt zu warnen, ging es Radziwill zur Zeit der Konsolidierung des Nationalsozialismus, als die Bevölkerung nach den Straßenschlachten der SA und der Verfolgung politisch Andersdenkender schon längst nicht mehr an seiner Gewaltbereitschaft zweifelte, weniger um Aufklärung als um Verklärung.

Ernst Ludwig Kirchner [1880-1938] erlitt seinerseits nach kurzem Kriegseinsatz einen psychischen und physischen Zusammenbruch und flüchtete nach verschiedenen Sanatoriumsaufenthalten im Herbst 1918 in die Davoser Bergwelt.<sup>124</sup> Nach langjährigem Genesungsprozess versuchte er 1925 mit seinem »Selbstbildnis als Soldat«<sup>125</sup> [Abb. 88] die quälenden Erinnerungen malerisch aufzuarbeiten, um ihnen ein Ende zu bereiten. Er stellte sich in Uniform mit abgetrennter Hand vor einer im Hintergrund zu erkennenden Leinwand mit weiblichem Akt dar. Das Gefühl von Machtlosigkeit, die eigene Kapitulation als Mensch, aber auch als Künstler, führten ihn dazu, sich stellvertretend für die vielen heimkehrenden Kriegsversehrten als verstümmelten Soldaten mit einer fiktiven Verletzung zu portraituren. Durch die abgeschlagene Malhand, als blutender Stumpf mahnend vor

---

<sup>122</sup> Artinger, 1998, S. 6f.

<sup>123</sup> Beschreibung und Interpretation folgen der Darstellung Löfflers, Dix 1972, S. 94f.; vgl. Artinger, 1998, S. 18f.

<sup>124</sup> Gordon, Kirchner 1968, S. 114

<sup>125</sup> Auf der »Entartete Kunst« ausgestellt als »Soldat mit Dirne«, 1915, Öl auf Leinwand, 69,2 x 61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin/Ohio (Gordon 435); Kort, Kirchner 1992, S. 269ff.

die Brust gehoben, geriet seine eigene seelische Verwundung zur Metapher des durch den Krieg mutwillig hervorgerufenen, unendlichen Leides.<sup>126</sup>

Beiden Künstlern und ihren beispielhaft herausgegriffenen Bildern ist gemein, dass sie den Krieg offen und unverhohlen kritisierten, die unmenschlichen Folgen schonungslos aufzeigten und die Soldaten als psychisch gebrochene oder physisch verstümmelte Opfer darstellten. Demgegenüber erscheinen Radziwills Kriegsbilder erstaunlich harmlos. Statt wie Dix oder Kirchner durch Darstellung von Kriegsversehrten auf die direkte Betroffenheit aller, Soldaten wie Zivilbevölkerung, aufmerksam zu machen, schien ihm die Dokumentation zerstörter Natur wichtiger. Die Anteilnahme an den zahlreichen menschlichen Schicksalen blieb zweitrangig und war, sofern sie durch Attribute, wie den Stahlhelm, ins Bild rückte, kritisch vollkommen unreflektiert.

### **Von Konzessionen und Kontinuitäten: Radziwills vor und nach 1933 entstandene Bilder des Krieges**

Beschreibung und Interpretation von Radziwills Bildern der Krieges zeigten deren Systemkonformität bei eingeschränkter Funktionalität als NS-Propagandainstrument. Wie der nachfolgende Vergleich seiner vor und nach 1933 entstandenen Kriegsbilder verdeutlicht, bedurfte dies zu erreichen nur geringer intentionaler Zugeständnisse von Seiten des Künstlers.

1929 widmete sich Radziwill erstmals dem Thema Krieg in seinem Œuvre, zu dem ihn möglicherweise der Umgang mit seinen neuen Freunden, die zum Teil führende Positionen in der Marine einnahmen, inspirierte.<sup>127</sup> Am Anfang seiner künstlerischen Auseinandersetzung stand das Gemälde »Der Unterstand am Naroczsee/Der Krieg im Osten«<sup>128</sup> [Abb. 68], in dem Radziwill sehr spät auch persönliche Erfahrungen als Frontsoldat im Ersten Weltkrieg verarbeitete.<sup>129</sup>

Den ersten Eindruck des Betrachters, der einen leicht erhöhten Standpunkt einnimmt, bestimmt eine insgesamt sehr dunkle, tonige Farbigkeit. Unter schwarzem Himmel und vor einer leicht hügeligen Landschaft erstreckt sich der titelgebende Unterstand beinahe über die gesamte Bildbreite entlang einer tief gesetzten Horizontlinie. Beinahe unzerstört, steht er im starken Kontrast zu dem bis auf das Geäst zerbombten Wald unmittelbar dahinter, dessen Baumskelette staksig in den Himmel ragen und dessen rote Schnittstellen

---

<sup>126</sup> Vgl. Gordon, Kirchner 1968, S. 108ff.

<sup>127</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 40f.

<sup>128</sup> Öl auf Leinwand/Holz; 99 x 140 cm; Privatbesitz Hamburg (Schulze 320); Schulze, 1995, S. 359f./Farbabb. S. 155

<sup>129</sup> Im Sommer 1915 erlebte der Künstler den Stellungskrieg am Naroczsee zwischen Vilnius und Minsk; Seeba, 2000, S. 20



bzw. Abbruchkanten einzelner Baumstümpfe ihn wie verwundet erscheinen lassen. Das Rot der Bäume findet in der Farbigkeit der weit offen stehenden Tür des Unterschlupfes seine Wiederholung. Dieser Standort scheint in Folge eines Luftangriffs verlassen, welches die verhältnismäßig kleinen Flugzeuge zwischen den Baumskeletten erklärt. Das am unteren linken Bildrand leicht zu übersehende Kreuz als Metapher des Grabes des unbekannten Soldaten deutet auf die Opfer dieser militärischen Auseinandersetzung.

In Form und Auffassung dem »Unterstand« sehr ähnlich ist das heute verschollene, nur noch durch Schwarz/Weiß-Abbildungen bekannte Werk »Das Schlachtfeld von Cambrai, 1917/ Der Krieg im Westen«<sup>130</sup> von 1930 [Abb. 69]. In sicherer Entfernung und von einem leicht erhöhten Standort aus, beobachtet der Betrachter drei Flugzeuge, die im Tiefflug ihre Schleifen über die sich unter ihnen ausbreitende, flache Landschaft ziehen. Als kompositorisches Gegengewicht lenken sie den Blick zu den Ruinen einer zerbombten Stadt, die auf der linken Seite des Bildes aus der Ödnis herausragen. Verbranntes Gestrüpp im unteren Bilddrittel und Rauchschwaden, die den Himmel verdunkeln, deuten auf das noch immer in der Stadt wütende Flammenmeer, das durch die Bombardements aus der Luft entfacht wurde und den ehemals intakten Landstrich in kürzester Zeit in steppenartige Düsternis verwandelten.

Die zeitgenössische Rezeption dieser, im Sommer 1930 gemeinsam im Hamburger Kunstverein ausgestellten Werke und zumeist als Pendants bezeichnete Kriegslandschaften war überaus positiv<sup>131</sup>: Sie gäben, so vor allem Radziwills Kunsthistorikerfreund Wilhelm Niemeyer, „erinnerungstreu die Stätten des Grauens im Bilde der vernichteten Natur“ wieder, die dennoch „alle Schauer der ungeheuren Ereignisse“ bewahrten.<sup>132</sup> Mag man letzterem auch zustimmen, um eine erinnerungsgetreue Darstellung im Sinne einer realistischen Wiedergabe des Kriegsgeschehens handelte es sich kaum: Die überaus geschickt inszenierte Farb- und Bilddramaturgie verleiht dem Ganzen etwas Mystisches, gar Surreales. Expressive Überzeichnungen steigern zusätzlich die inhaltliche Aussage und ließen sie fiktiv erscheinen, wie die Baumskelette im »Unterstand am Naroczsee«, die mit ihren skurrilen, blutroten Stümpfen wie verwundet wirken und deren Geäst unwirklich, geradezu klagend in den Himmel ragt. Die Bomber werden dabei kaum als Ursache der Zerstörung wahrgenommen, die, zwischen ihnen kreisend, wie lästige Insekten wirken und als solche eher Teil dieser apokalyptischen Zerstörung von Welt und Umwelt sind. Bereits seinem, ein Jahr später entstandenen »Schlachtfeld von Cambrai« fehlten derartige Überzeichnungen. Doch auch bei diesem Werk bediente sich der Künstler dramaturgischer Stilisierungen: Zwischen einer Ruine in der linken Bildhälfte und den tief fliegenden Flugzeugen auf der rechten steigen gewaltige Rauchschwaden auf, die das gesamte

---

<sup>130</sup> Öl auf Leinwand; ca. 100 x 140 cm; Verbleib unbekannt (Schulze 332); Schulze, 1995, S. 362

<sup>131</sup> Van Dyke, Biographie 1995, S. 54

<sup>132</sup> Zitate Niemeyer vom 26. März 1931 in der Leipziger Illustrierten Zeitung; Wietek, 1990, S. 239f.

Bild verdunkeln und einen symbolischen Schatten auf die kriegsrische Auseinandersetzung werfen. Dieses Werk als Anklage des Krieges zu deuten, wäre verfehlt, es jedoch angesichts solcher Brüche als gänzlich tendenzfreie Ansicht eines Kriegsschauplatzes zu bezeichnen, eine Untertreibung.

Stellt man diesen beiden frühen Kriegsbildern des Künstlers die nach 1933 entstandenen Werke gegenüber, so lassen sich assoziative Unterschiede aufzeigen: Sicherlich am auffälligsten ist Radziwills Verzicht auf die Wiedergabe von Soldaten. Bei diesen beiden Ansichten der westlichen bzw. östlichen Kriegsfront handelt es sich tatsächlich um ‚reine‘ Kriegslandschaften, die insofern der Zerstörung der Natur dem menschlichen Schicksal gegenüber Priorität einräumen. Sie stehen damit vor allem im Kontrast zu seinen späteren, bezeichnenderweise erst nach 1936, d.h. nach der allgemeinen politischen Radikalisierung, entstandenen Werken »Luftkampf« und »Tank-schlacht von Cambrai«, die als Reminiszenz an die politische Situation die Soldaten als tapfere, unerschrockene Krieger vorführten. Im Schützengraben liegend bzw. hinter einer Haubitze stehend, waren sie als Rückenfiguren wiedergegeben, die – und dies dürfte Radziwill allein durch seine Hochschätzung der Bildwerke von C.D. Friedrich bekannt gewesen sein – der Identifikation des Rezipienten dienten. Zwar wählte Radziwill diese Perspektive schon in seinen früheren, vor 1933 entstandenen Werken, doch waren es hier stets sehr kleine Figuren in der Funktion, die Unterlegenheit des Menschen angesichts ihrer technischen Errungenschaften zu betonen, wie z.B. in den Gemälden »Hafen I« (1924)<sup>133</sup> oder »Siel bei Petershörn« (1929).<sup>134</sup> Selbst die Anspielung auf die Toten erfolgte vor 1933 mit weniger Pathos: Ein kaum zu erkennendes Kreuz im »Unterstand am Naroczsee« erinnert an die Opfer der militärischen Auseinandersetzung. Doch berühren die zerklüfteten, wie blutend erscheinenden Bäume emotional weitaus stärker den Betrachter als das beiläufig erwähnte Schicksal des Begrabenen. In den späteren Werken »Stahlhelm im Niemandsland«, »Grabmal im Niemandsland« oder »U-Boot-Krieg« wird dagegen, ganz im Sinne der NS-Propaganda, der Mythos des Heldentodes beschworen. Monumental ins Format gerückt, in leichter Untersicht dargestellt und mit Attributen, wie dem Spruchband ‚Für das Vaterland‘ oder Blumen als Zeichen fortwährenden Gedenkens versehen, verklärten durchschossene Stahlhelme den Tod der zu beklagenden Opfer, stilisierten diese zu tapferen ‚Helden der Nation‘, die im mystisch überhöhten Kampf ihr Leben ließen. Im »U-Boot-Krieg« zogen provisorische Gräber als erstes den Blick des Betrachters auf sich und mahnten, die Erinnerung an die Gefallenen, die ihren Dienst für das ‚Wohl des eigenen Landes‘ verrichteten, wach zu halten.

---

<sup>133</sup> Öl auf Leinwand auf Holz; 85 x 80 cm; Privatbesitz (Schulze 224); Schulze, 1995, S. 342

<sup>134</sup> Öl auf Leinwand auf Holz; 79,5 x 85 cm; Privatbesitz (Schulze 309); Schulze, 1995, S. 357

Eben diese Spruchbänder, wie das oben genannte im Gemälde »Grabmal im Niemandsland« oder der Richtungsweiser in der »Tankschlacht von Cambrai«, kamen zudem dem NS-Wunsch nach allgemeiner Verständlichkeit nach. Während sich der Künstler bei seinen älteren Kriegsbildern noch ausschließlich auf expressive Stilmittel und deren überzeichnende Wirkung - und damit weitaus weniger eindeutigen Lesart - verließ, zog er es nach 1933 vor, die von ihm intendierte Sicht seiner Darstellungen unmissverständlich vor Augen zu führen. Dies erklärt möglicherweise auch den Rückgang an dargestellten Flugzeuge, denen im Œuvre Radziwills bislang eine besondere Bedeutung zukam.

Zur Erklärung: Im Gemälde »Schlachtfeld von Cambrai« verzichtete Radziwill, selbst als Soldat und Sanitäter im Ersten Weltkrieg vor Ort eingesetzt<sup>135</sup>, auf die Darstellung so genannter Tanks, englischer Panzerkraftwagen, deren erstmaliger Einsatz 1917 diese Schlacht nahe der französischen Kleinstadt an der belgischen Grenze militärgeschichtlich berühmt gemacht hat.<sup>136</sup> Statt der Tanks, die den gewählten Ort hätten leichter identifizieren helfen und ihm eine gewisse Authentizität verliehen hätten, werden, wie in dem kurz zuvor entstandenen »Unterstand«, Flugzeuge für die Zerstörung der Natur verantwortlich gemacht - eine überaus bewusste Wahl: Seitdem der Künstler 1912, im Alter von 17 Jahren, Zeuge des Flugzeugabsturzes von Karl Buchstätter während eines Schaufliegens in Bremen wurde<sup>137</sup>, avancierte das Motiv des Flugzeuges in seiner Malerei zur Metapher seines ambivalenten Verhältnisses gegenüber moderner Technik, das zwischen Bedrohung und Begeisterung schwankte.<sup>138</sup>

Bezeichnendes Beispiel ist das bekannte Gemälde »Der Todessturz Karl Buchstätters«<sup>139</sup> von 1928 [Abb. 70], in dem Radziwill das ihn prägende Erlebnis seiner Kindheit vorstellte. Vor einem bedeutungsschwangeren, schwarzen Hintergrund setzte Radziwill ein Flugzeug, das sich direkt auf die Häuser und einen backsteinernen Turm am linken Bildrand bewegt. Kompositorisch weisen hoch erhobene Eisenbahnschranken auf das Flugzeug und, als übten sie eine geradezu magische Anziehungskraft aus, neigt es sich in ihre Richtung. Nicht der Aufprall, sondern die Sekunden kurz zuvor wurden vom Maler eingefangen. Das Stille und Geborgenheit ausstrahlende Dorf, die akribische Detailgenauigkeit, die nicht wertend betont, sowie die scheinbare Abgeklärtheit, mit der sich der Maler diesem Kindheitstrauma widmete, steht im Kontrast zu der Vorstellung der in diesem Moment an Bord um sich greifenden Angst, die der Pilot Buchstätter im Bewusstsein des

---

<sup>135</sup> 1917 wurde Radziwill von der Ost- an die Westfront versetzt und nahm an der Tankschlacht von Cambrai teil; Seeba, 2000, S. 20; Adelsbach/Peukert, 1995, S. 48

<sup>136</sup> Artinger, 1998, S. 14

<sup>137</sup> U.a. Seeba, 2000, S. 13; Peukert, 1995, S. 176

<sup>138</sup> U.a. Peukert, 1995, S. 176; vgl. März, Radziwill 1995, S. 23f.. Dieser sich wie ein roter Faden durch die Forschung ziehenden Auffassung widersprach Güssow, 1980, S. 48; für sie sind Radziwills Technikelemente Bildinhalte wie andere alltägliche Dinge der Umwelt auch; eine Technikbegeisterung träfe nicht zu, Folgeerscheinungen der Industrialisierung werden nicht problematisiert.

<sup>139</sup> Öl auf Leinwand/Hartfaser; 90 x 95 cm; Museum Folkwang Essen (Schulze 305); Schulze, 1995, S. 356/Farbabb. 149

nicht mehr abzuwendenden Unglücks empfand. Es entsteht die für Radziwills Kunst der 1920er Jahre so typische Spannung im Bild, schwankend zwischen Faszination und Bedrohung.

Für Radziwills kritische Haltung gegenüber den technischen Errungenschaften seiner Zeit im All-gemeinen ließen sich weitere Beispiele aus dem Frühwerk des Malers anführen.

Verwiesen sei in diesem Rahmen nur auf seine „Bilder der Seefahrt“<sup>140</sup>: Die empfundene Bedrohung zeigte sich hier vornehmlich im Gewand riesiger Schiffe, vor denen verhältnismäßig winzige Segelboote, seit der deutschen Romantik als ‚Sendboten des Todes‘ verstanden, gesetzt wurden.<sup>141</sup> Werke, wie »Der Hafen II« (1930)<sup>142</sup> oder »Die Mole/Hafeneinfahrt mit der Bremen« (1930)<sup>143</sup> spiegeln diese innerliche Zerrissenheit des Künstlers, der sich gleichsam von der gigantischen Größe und Kälte der Technik ab- und sich der beeindruckenden Leistung und Präzisionsarbeit zuwendet.<sup>144</sup>

Auch Radziwills frühe, d.h. vor 1933 entstandene Kriegsbilder lassen neben einer gewissen Faszination stets seine Ängste vor technischen Meisterleistungen des Menschen, d.h. vor ihrer Unkontrollierbarkeit, erkennen. Beides schwingt in der Surrealität der wie lästige Insekten wirkenden Flugzeuge im »Unterstand am Naroczsee« sowie der zur Ruine ein Gegengewicht bildenden Tiefflieger im »Schlachtfeld von Cambrai« mit: Als Teil einer perfiden Kriegsmaschinerie ruinierten diese Flugzeuge die Umwelt und standen stellvertretend für das menschliche Vermögen, das nicht immer dem Wohl der Gesellschaft dient. Allein aus diesem Grund handelt es sich bei seinen frühen Kriegslandschaften kaum um tendenzlose Schilderungen des Krieges.<sup>145</sup>

In seinen nach 1933 entstandenen Kriegsbildern dagegen verlor das Motiv des Flugzeuges diese aufgeladene Bedeutung, trat hinter Opfermythos, U-Boot-Krieg oder Panzerschiff-Beschuss zurück bzw. verlor im Fall seiner Setzung an symbolischer Aussagekraft: Als obligatorische Kampfinstrumente des »Luftkampfes« verliehen die Flugzeuge dem gleichnamigen Gemälde keine vergleichbare Konnotation; in der »Tankschlacht von Cambrai« traten sie, leicht übersehbar, hinter der Infanterie zurück; im »U-Boot-Krieg« ist das Flugzeug eine spätere Hinzufügung des Künstlers, so dass sich nicht schon in der ursprünglichen Version die besagte, zwiespältige Wirkung durch den Kontrast von gigantischem Flugzeug zu verschwindend kleinen U-Booten einstellte.

---

<sup>140</sup> Titel der Publikation von Knut Soiné (Hg.): Franz Radziwill – Bilder der Seefahrt. Bremen 1992

<sup>141</sup> Soiné, 1992, S. 12

<sup>142</sup> Öl auf Leinwand; 76 x 99; 5 cm, Neue Nationalgalerie Berlin (Schulze 351); Schulze, 1995, S. 365/Farbabb. 165

<sup>143</sup> Öl auf Leinwand auf Holz; 75 x 99 cm; Sammlung John Szoke New York (Schulze 352); Schulze, 1995, S. 366/ Farbabb. S. 167

<sup>144</sup> Vgl. März, 1995, S. 24

<sup>145</sup> Peters, 1998, S. 184, sprach dagegen von Radziwills Kriegsbildern als Schilderungen des Krieges als authentische Geschichte, die sich als Historienbilder eigneten; vgl. März, 1995, S. 24

Resümierend kann daher festgehalten werden: Radziwills nach 1933 entstandene Kriegsbilder unterscheiden sich von seinen früheren Werken vor allem durch die Zurücknahme an reflektierender Spannung und den Verlust an abstrahierender Expressivität. Ihnen fehlen Dissonanzen, die die Interpretation seiner Werke zuvor zwar erschwerten, aber kritisch-reflektiert wirken ließen. Mit dem Verzicht wich die Skepsis, die Bedrohung aus seinen Bildern, die auf eine kritische Einstellung des Malers zum Krieg – und damit zur NS-Kunstdoktrin - hätte schließen lassen können. Übrig blieb die Faszination, mittels derer die vernichtende Kriegsmaschinerie zur Schau gestellt wird bei ansonsten noch immer magisch-neusachlichen Stilformalien des Künstlers.

### **Das Dilemma zwischen den ‚Fronten‘:**

#### **Ein Künstler zwischen Konformität und Konfrontation**

Radziwills nach 1933 entstandene Kriegsbilder stehen bei aller Systemkonformität im Kontrast zu vergleichbaren Darstellungen dieses Sujet anderer systemdienlicher Künstler - aber auch zu seinem Frühwerk. Dass es sich dabei um eine schrittweise erfolgte Annäherung an die NS-Kunstideale handelte, mit der sich Radziwill anfangs als Künstler den NS-Machthabern zu empfehlen gedachte und mit der er schließlich seine Reputation als solcher zu behalten beabsichtigte, soll nachfolgend belegt werden. Seine Bereitschaft zu künstlerischen Zugeständnissen und vor allem das berechnende Kalkül seiner Vorgehensweise wiederum deuten auf eine sehr individuelle Form des künstlerischen Opportunismus, der – und dies steht im Gegensatz zu den bisher untersuchten Künstlern und ihrer Werke – nicht automatisch die Anerkennung der NS-Machthaber nach sich zog.

So wirft der ‚Fall Radziwill‘ vielerlei Fragen auf, die es, um seine Beurteilung als künstlerischer Opportunist gerechtfertigt erscheinen zu lassen, zu beantworten gilt: Warum blieben ihm als Sympathisanten der nationalsozialistischen Bewegung Ruhm und Anerkennung als Künstler versagt? Warum galt er schließlich als »entartet« und dennoch genossen seine Werke in bestimmten Kreisen hohe Wertschätzung? Und warum entstanden gegen Ende des Krieges Werke, wie das Gemälde »Flandern«, die ein desillusioniertes Bild des Krieges entwarfen und sogar die Opfer unter der Zivilbevölkerung anmahnten?

Als 1933 die Nationalsozialisten die Macht übernahmen, schien sich Radziwills Hoffnung zu erfüllen, die politischen Verhältnisse in Deutschland könnten sich stabilisieren und die wirtschaftlichen und sozialen Probleme gelöst werden. Als Künstler strebte er nach Anerkennung, um seinerseits zur »nationalen Erhebung« beizutragen.<sup>146</sup> Ihm

---

<sup>146</sup> März, Radziwill 1995, S. 27

kam zugute, dass zu Beginn des Nationalsozialismus der Landschaftsmalerei, die zu seinen bevorzugten Sujets zählte, eine große Bedeutung zugemessen wurde und dass seine jüngsten Werke nicht im offensichtlichen Widerspruch zu den proklamierten Idealen standen. Im Gegenteil, als Vertreter des ‚rechten‘ Flügels der Neuen Sachlichkeit bereicherte er sogar die zu dieser Zeit vornehmlich akademisch-spannungslose NS-Landschaftsmalerei, die nach Ausschaltung der Avantgarde übrig blieb.

Zunächst von der Formierung des NS-Staates profitierend<sup>147</sup>, nahmen die Konflikte zunehmend größere Ausmaße an: So wurde Radziwill im Mai 1934 seiner Stellung in der »Reichskulturkammer« enthoben, die er seit November 1933 bekleidet hatte; im Juni wurde von Seiten der Düsseldorfer Akademieleitung eine offizielle Beschwerde wegen zu häufiger Abwesenheit gegen ihn eingereicht.<sup>148</sup> Im Rahmen der »Expressionismus-Debatte« geriet seine Kunst in die Kritik, spätestens als im Herbst 1934 expressionistische Frühwerke des Künstlers aufgefunden wurden.<sup>149</sup> Trotz Intervention Niemeyers, der die Diffamierung seines Freundes als »entartet« befürchtete, und Radziwills Beteuerung, es handele sich um bedeutungslose Arbeiten, verlor der Maler schließlich im Juni 1935 endgültig seine Professur.<sup>150</sup> Seine Karriere im Dritten Reich schien spätestens jetzt abrupt beendet – noch ehe sie richtig begonnen hatte.

Wie wichtig ihm jedoch seine Reputation als Maler im Dritten Reich war, belegen Radziwills Versuche, die eigene Systemkonformität ständig und unmissverständlich unter Beweis zu stellen: In Anbetracht der prekären Situation galt es längerfristig jegliche Zweifel an der eigenen Loyalität und ‚Linientreue‘ zu zerstreuen. Dies sollte u.a. durch ein systemkonformes Werk geschehen, durch die Entstehung eines programmatischen Kriegstriptychons, worauf die jüngere Forschung bereits hinlänglich hingewiesen hat.<sup>151</sup> Der Idee ging der ursprünglich von Niemeyer geäußerte Vorschlag voraus, die „beiden erschütternd großartigen Kriegslandschaften“ von 1929 und 1930<sup>152</sup>, »Unterstand am Naroczsee« und »Schlachtfeld von Cambrai«, als „Kriegsgedächtnismal“ gemeinsam in einem „Andachtsraum“ auszustellen.<sup>153</sup> Als jedoch anlässlich des 10. Jahrestages des Hitler-Putsches beide Gemälde zusammen mit dem »Stahlhelm im Niemandsland« (1933) in der Städtischen Galerie in München ausgestellt wurden und einen ungefähren Eindruck

---

<sup>147</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 42, sprach von einem „Gewinner der Formierung des NS-Regimes“: Als Künstler habe sich Radziwill gegen Ende 1933/Anfang 1934 auf dem Höhepunkt seiner Anerkennung im Dritten Reich befunden, welches u.a. seine Professur in Düsseldorf sowie seine Präsentation auf der Biennale in Venedig im Frühjahr 1934 verdeutlichen.

<sup>148</sup> Van Dyke, Biographie 1995, S. 55f.

<sup>149</sup> Von Hamburger Studenten entdeckt, entbrannte bald eine Diffamierungskampagne gegen den Maler, die federführend Walter Hansen anstrebte; Van Dyke, Biographie 1995, S. 56. Schulze, 1995, S. 314, führt insgesamt sieben, zum größten Teil unbekannte Werke aus der Zeit 1920/21 auf.

<sup>150</sup> U.a. Van Dyke, 1995, S. 56; Peters, 1998, S. 155

<sup>151</sup> Vgl. Peters, 1998, S. 166

<sup>152</sup> Zitat Niemeyer vom 26. März 1931 in der Leipziger Illustrierten Zeitung; Wietek, 1990, S. 239f.

<sup>153</sup> Zitat Niemeyer vom 26. März 1931 in der Leipziger Illustrierten Zeitung; Wietek, 1990, S. 239f.

von der Gesamtwirkung vermittelten, entschloss man sich zu einem Triptychon.<sup>154</sup> Als problematisch erwies sich nur das in etwa um die Hälfte kleinere Hochformat des »Stahlhelms« gegenüber den beiden angedachten Seitentafeln. Weder eine Vergrößerung des Motivs noch eine besondere Rahmenkonstruktion hätte über dieses Missverhältnis hinwegtäuschen können.<sup>155</sup> Vor diesem Hintergrund schuf Radziwill kurz darauf das inhaltlich analoge »Grab im Niemandsland«.<sup>156</sup>

Im Rahmen der Fragestellung dieser Studie ist die neuerliche Konnotation dieses »Kriegstriptychons« von großer Bedeutung: Die ursprüngliche Idee eines Denkmals für den gefallenen Bruder, d.h. dem Gedenken an einen Einzelnen, wich durch die neue Positionierung des »Grabmals im Niemandsland« als Mittelteil zweier Schlachten nunmehr einer Erinnerung an die Opfer des Ersten Weltkrieges im Allgemeinen.<sup>157</sup> Der Hinweis »Für das Vaterland« suggeriert ihren ehrenhaften Tod im Kampf um das gemeine Wohl der Nation, der durch diesen übergeordneten Sinn nachträglich legitim erscheint.<sup>158</sup> Die Seitentafeln »Unterstand am Naroczsee« und »Schlachtfeld von Cambrai« übernehmen als Darstellungen von Kriegsschauplätzen im Osten bzw. Westen nun die Funktion von denkwürdigen Orten, so dass das Triptychon insgesamt zu einem Denkmal der Gefallenen des Ersten Weltkrieges vor dem Hintergrund ihrer todbringenden Schicksalsschlachten avancierte. Der helle Himmel, als kompositorische Steigerung nur auf der Mitteltafel gesetzt und, worauf Artinger verwies, als „Metapher für Freiheit und Leiden“ für die Rezeption des Ersten Weltkrieges von immenser Bedeutung<sup>159</sup>, lenkt seinerseits die Blicke des Betrachters auf die zentrale Darstellung. Die nahe des Stahlhelms gesetzten Blumen als Zeichen des fortwährenden Gedenkens rücken das Triptychon in die Nähe der Heldenverehrung, gedeutet als Zeichen neuen Lebens erinnern sie an den christlichen Auferstehungs- und Erlösungsgedanken, an den Glauben an das Leben nach dem Tod. Artinger sah sogar in der Reihung Stahlhelm - Pfahl - Stacheldraht eine Anspielung auf die Ikonographie von Golgatha und der Kreuzigung Christi: Während der Stahlhelm die Funktion des Totenschädels unter dem Berg Golgatha übernehme, zitiere der Pfahl das Kreuz, der Stacheldraht die Dornenkrone.<sup>160</sup>

Den Mythos vom Krieg und seinen heldenhaften Opfern beschwörend, erhoffte sich Radziwill öffentliches Interesse - durch die systemkonforme Aussage und nicht

---

<sup>154</sup> Artinger, 1998, S. 9; Soiné, 1995, S. 205; Schulze, 1995, S. 374, führte München als Ausstellungsstation des »Stahlhelms« jedoch nicht explizit auf.

<sup>155</sup> Artinger, 1998, S. 9; Peters, 1998, S. 173, empfand jedoch das Memento mori im Zusammenspiel mit den Kriegslandschaften der Seitenteile als einen zu extremen Bruch und nannte dies als Ursache der Konzeptveränderung.

<sup>156</sup> Dies geschah, so auch Artinger, 1998, S. 2, mit wohl kalkulierter Absicht, seine Kunst auf die ideologische Linie der NS-Machthaber zu bringen.

<sup>157</sup> Vgl. Artinger, 1998, S. 9f.

<sup>158</sup> Vgl. Artinger, 1998, S. 10

<sup>159</sup> Zitat Artinger, 1998, S. 3

<sup>160</sup> Artinger, 1998, S. 4

zuletzt durch das gewählte Sonderformat, das sich im Dritten Reich zunehmender Beliebtheit erfreute.<sup>161</sup> Von dessen sakralisierender, den Inhalt weihevoll überhöhender Suggestivwirkung hatte er sich zuvor bei Otto Dix, der zur Zeit seines Besuches 1931 in Dresden sehr wahrscheinlich an seinem dreiteiligem Werk »Der Krieg« arbeitete, überzeugen können.<sup>162</sup> Ferner, so seine Spekulation, müsste die Fürsprache seiner einflussreichen Freunde, die als hochrangige Militärs sich bei der NS-Führungsspitze für ihn verwendeten<sup>163</sup>, die verhärteten Fronten besänftigen helfen.

Für den Maler unerwartet und unverständlich, verfehlte er dieses Ziel: Weder nahmen die NS-Machthaber von seinem Gemälde-Ensemble Notiz, obwohl Parteifreunde begeistert gewesen sein sollen und sich bei Göring und dem Reichsluftfahrtministerium für ihn verwenden wollten<sup>164</sup>; noch zog die Hamburger Kunsthalle, in der das Ensemble, zwischen 1937 bis 1939 ausgestellt worden war, einen Ankauf in Erwägung.<sup>165</sup> Letztlich war sein Triptychon als Darstellung des Krieges aus der Sicht der Nationalsozialisten zu wenig heroisch, als ‚reine‘ Landschaftsmalerei zu wenig idyllisch und als Denkmal der Gefallenen des Ersten Weltkrieges intellektuell zu anspruchsvoll. Das Thema als solches erwies sich darüber hinaus bereits zu diesem Zeitpunkt der NS-Herrschaft und ihrer zunehmend Formen annehmenden, außenpolitischen Ambitionen als irrelevant, als propagandistisch wenig verwertbar.<sup>166</sup>

Der sich fortwährend radikalisierte Nationalsozialismus blieb für Radziwill ein „unberechenbarer Kritiker“ seiner, noch immer neusachlich-magischen Malerei.<sup>167</sup> Trotz seines offensichtlichen Ringens um Anerkennung und trotz weiterer, künstlerischer Zugeständnisse, mit denen er den Wünschen und Anforderungen der Nationalsozialisten an eine systemdienlichere Kunst stärker zu entsprechen versuchte, gelang es ihm weder die spätere Beschlagnahme zahlreicher seiner Werke aus öffentlichem Besitz noch das ihm schließlich auferlegte Verbot von Einzelausstellungen zu verhindern<sup>168</sup>:

In der Absicht, den propagandistischen Wert seiner Kriegsbilder zu steigern, ging der Maler zum einen dazu über, die zur Mobilisierung der Masse dringend erforderlichen Identifikationsfiguren in Form von kämpfenden Soldaten zu liefern, wie die beiden

---

<sup>161</sup> Zum „Triptychon als Pathosformel“ siehe, wie erwähnt, Klaus Lankheits gleichnamige Publikation von 1959.

<sup>162</sup> Artinger, 1998, S. 6f.

<sup>163</sup> Artinger, 1998, S. 6f.; Peters, 1998, S. 180ff.

<sup>164</sup> Radziwill in einem Brief vom 4. April 1937 an Niemeyer; Wietek, 1990, S. 153

<sup>165</sup> Artinger, 1998, S. 24. Als es Radziwill nicht gelang, das Triptychon zu verkaufen, erwarb 1939 das Luftgaukommando VII in München das »Schlachtfeld von Cambrai«, zusammen mit zwei weiteren Werken; Schulze, 1995, S. 362; vgl. Brief Radziwills vom 4. April 1937 an Niemeyer, Wietek, 1990, S. 153

<sup>166</sup> Radziwill musste auch die Hoffnung aufgeben, seine Kriegsbilder in den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« ausstellen zu können: So scheiterte beispielsweise der Versuch Emil Fahrenkamps die »Tankschlacht von Cambrai« von 1939 auf der GDK 1940 unterzubringen; Van Dyke, 1995, S. 58

<sup>167</sup> Zitat Van Dyke, Dämonen 1994, S. 44; vgl. Gerster, 1995, S. 35

<sup>168</sup> Artinger, 1998, S. 27, verwies auf Radziwills Ausschluss aus der RKK 1938, welches faktisch einem Ausstellungsverbot gleichkam; vgl. Schulze, 1980, S. 81



Gemälde »Luftkampf« (1937) und »Tankschlacht von Cambrai« (1938) erkennen lassen, oder trug mit seiner Wiedergabe der »Beschießung von Almeria« (1938) zur Verklärung aktueller Kampfhandlungen bei. Zum anderen veränderte er noch einmal den Aufbau des Triptychons, in dem er das Mittelstück »Grab im Niemandsland« durch das Gemälde »U-Boot-Krieg« ersetzte.<sup>169</sup> Der wiederholte Austausch der Mitteltafel veränderte den Charakter des Triptychons entscheidend: Berücksichtigt man die relevante, d.h. erste Fassung des Gemäldes unter Aussparung der späteren Übermalungen, so lässt sich die Wirkung des Kriegstriptychons folgendermaßen rekonstruieren: Das mittlerweile auf eine Gesamtlänge von ca. 450 cm angewachsene Format, wobei das Mittelbild die beiden Seitentafeln in der Höhe um etwas über 20 cm überragte, nahm sich inhaltlich – so u.a. Soiné – als Darstellung aller Fronten, d.h. der verschiedenen Waffengattungen – »Unterstand am Naroczsee«/Stellungskrieg, »Schlachtfeld von Cambrai«/Luftwaffe, »U-Boot-Krieg«/Kriegsmarine – aus.<sup>170</sup> Vor dem Hintergrund der zunehmenden politischen Radikalisierung versinnbildlichte Radziwill den »totalen« Krieg auf dem Land, zu Wasser und in der Luft, der kritisch unreflektiert in seiner ganzen Bandbreite vorgeführt wurde. Zeigte die erste Triptychonsversion statt der Hoffnungs- und Sinnlosigkeit der unzähligen Opfer, wie sie u.a. Kirchner und Dix beklagt hatten, noch eine glorifizierende Erinnerung an die Gefallenen, deren Tod nicht umsonst gewesen sei, so klammerte Radziwill den gewaltsamen, unnatürlichen Tod in der zweiten Version noch stärker aus und relativierte durch die Wahl eines dunklen Hintergrundes, in Angleichung an die Seitentafeln, auch den metaphorischen Hinweis auf das Leben nach dem Tod – zu einem Zeitpunkt als der NS-Staat gegen seine außenpolitischen Gegner militärisch vorzugehen bereit bzw. bereits vorgegangen war. Wirkung und Aussage des Triptychons verschoben sich daher insgesamt von einem christlich motivierten Denkmal für die Gefallenen hin zu einer profanen Gesamtinszenierung der Waffengattungen des Ersten Weltkrieges.

Diese Veränderung als Resultat der Absicht, das Triptychon propagandistisch effizienter zu gestalten, belegt Radziwills Kalkül, unter allen Umständen von Seiten der NS-Obrigkeit als Künstler akzeptiert zu werden. Die – aus nationalsozialistischer Sicht betrachteten – Schwächen konnte das Kriegstriptychon jedoch noch immer nicht verbergen: Als bloße Aneinanderreihung autonomer Einzelwerke ließ es nach wie vor eine leicht zu erschließende, erbauende Erzählstruktur vermissen. Die propagandistische Verwertbarkeit dieser

---

<sup>169</sup> Schulze, 1995, S. 389, und schon Soiné, 1992, S. 18, wiesen auf die entscheidende Rolle von Radziwills Freund, dem Marineoffizier Fritz Witschetzky, hin, der seinen Vorgesetzten den Ankauf der beiden Seitentafeln empfahl und ihnen gleichzeitig nahe legte, dem Künstler einen Auftrag über ein Mittelbild, das den »U-Boot-Krieg« thematisiere, zu erteilen. Als solches auf ihre Interessen zugeschnitten, pries dieser die Vorzüge einer öffentlichen Hängung in der Aula der Marineschule Flensburg-Mürwick (Brief Fritz Witschetzky an die Marine, vermutlich von 1937; vollständig abgedruckt bei Soiné, 1992, S. 17f.). Zur besseren Anschauung legte der Künstler – einmalig in seinem Œuvre – ein gleichnamiges Ölmodell (Öl auf Leinwand/Holz, 24,5 x 35 cm, Galerie Achim Neuse Bremen (Schulze 467); Schulze, 1995, S. 388) der Marine in der Hoffnung vor, sie mögen ihm die gebührende Anerkennung nicht verweigern.

<sup>170</sup> U.a. Soiné, 1995, S. 212

Präsentation der drei Waffengattungen, der eine gewisse Originalität nicht abgesprochen werden kann, war trotz aller bejahender Verharmlosung und mystifizierender Monumentalisierung des Krieges zu gering, zumal sie sich als nicht eindeutig bzw. irreführend erwies: Die »Schlacht von Cambrai« erlangte durch Tanks, nicht durch die dargestellten Bomber Berühmtheit, so dass sich diese Schlacht zur Symbolisierung der Luftwaffe im Rahmen der drei Waffengattungen als völlig ungeeignet erweist. Der U-Boot-Krieg hatte zur Zeit der Entstehung des Werkes noch längst nicht begonnen, als dass sein Kriegstriptychon hiervon als Schilderung des aktuellen Konfliktes hätte profitieren können. Außerdem ist fraglich, welches Ereignis geschildert wird, wie Gerster verdeutlichte: Handelt es sich um die deutsche Küste mit auslaufenden U-Booten gen England? Die begraben Soldaten könnten dann kaum deutscher Herkunft sein. Den Opfern anderer Nationen zu gedenken, rückt die Szenerie jedoch ihrerseits in ein merkwürdiges Licht.<sup>171</sup> So konnte auch das sich im Dritten Reich zunehmender Beliebtheit erfreuende Format mit seiner würdevollen Sakralisierung selbst profanster Inhalte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Radziwills Panorama der Kriegsmaschinerie nicht überzeugte, es den NS-Anforderungen an das Sujet Kriegsbild nicht erfüllte. Noch immer lag das Gewicht auf der Darstellung zerstörter Natur, die der Mobilisierung sämtlicher Kräfte wenig zuträglich war und dem Krieg seine propagierte Faszination nahm. Letztlich blieb Radziwills Kriegstriptychon zwei unerlässliche Merkmale schuldig, die es ‚NS-tauglich‘ gemacht hätten: Die Heroisierung des Soldatentums in Form von tapferen, kampfbereiten und siegesgewissen Kriegerern, die sich unerschrocken den militärischen Herausforderungen ‚zum Wohl des deutschen Volkes‘ stellten und als solche als Vorbild rezipiert werden konnten, sowie die verifizierbare Verortung dargestellter Schlachten, die durch ihre Authentizität den Mythos des unausweichlichen Schicksals der Deutschen hätten etablieren helfen.

Dass Radziwill tatsächlich mit einer solch kalkulierten Vorgehensweise seine Abweisung als Künstler und schließliche Diffamierung als »entartet« abzuwenden versuchte, belegte vor allem schon James A. van Dyke: Sich auf das Gemälde »Revolution/Dämonen«<sup>172</sup> [Abb. 71] und seine späteren Übermalungen konzentrierend, rekonstruierte er die in Vergessenheit geratene, ursprüngliche Fassung und deren Aussage. Zur Zeit seiner Entstehung 1933 als »Revolution« betitelt, zeigte es ausschließlich einen toten SA-Mann in typischer Uniform mit dem berüchtigten Hakenkreuzemblem an der Schulter, vor einer Haustür liegend.<sup>173</sup> Diese Darstellung ehrte die SA, indem es den »Opfern der Bewegung« ein Denkmal setzte, die während der Straßenkämpfe starben, mit der die SA das Land vor und kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten malträtierte und

---

<sup>171</sup> Gerster, 1995, S. 33

<sup>172</sup> Öl auf Leinwand auf Holz, 99 x 125,5 cm, Sammlung Vittorio Olcese (Schulze 400); Schulze, 1995, S. 376/Farbabb. S. 201

<sup>173</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 40

einschüchtern.<sup>174</sup> Radziwill bekannte sich mit diesem Bild zum Terror, mit dem der Nationalsozialismus die »Machtergreifung« forcierte, und legitimierte dieses Vorgehen.<sup>175</sup>

Doch änderten sich die Zeiten: Nach der Entmachtung der SA mit der von Hitler angeordneten Ermordung der Führungsspitze Ende Juni 1934 in Folge des fiktiven »Röhm-Putsches« schien es Radziwill vorgezogen zu haben, dieses Werk nicht mehr öffentlich auszustellen, es vielmehr zu verstecken.<sup>176</sup> Ihm war bewusst, dass sein, die SA ehrendes Gemälde nun im Widerspruch zu der nationalsozialistischen Inszenierung ihres Hochverrates stand, es sogar „als ideologisch ambivalent oder sogar staatskritisch“ hätte verstanden werden können und somit seiner Rehabilitierung mehr geschadet als genützt hätte.<sup>177</sup>

Die eigentliche Erkenntnis der Analyse Van Dykes, dass dieses Gemälde nach 1945 sogar zu einem Widerstandsbild mutierte, ist im Rahmen des Nachweises von Radziwills Anpassung an die NS-Kunstdoktrin beinahe nebensächlich und doch mehr als bezeichnend für seine charakterliche Schwäche, seinen künstlerischen Opportunismus. Später hinzugefügt wurden<sup>178</sup>: die am linken bzw. rechten oberen Bildrand aufgehängten, zum Teil verwesenden Männerkörper, wie auch das Spruchband mit der Aufschrift *Demokratie* in der Hand der rechten Figur; die rote Fahne links unten, das Spruchband mit dem Text *Das Leben ist zu mannigfaltig um den Sozialismus zu verwirklichen • nur der Tod löst denselben • nur er macht gleich • bald hat die Erde... ommen,...was...nur...* und der Morgenstern unmittelbar daneben; die an der Häuserfassade zu lesenden Worte *Im Lichte der Staatsideen oder Der Eine bringt den Anderen um* sowie der im mittleren Bildbereich zu erkennende Schweif mit schemenhaften Gesichtern.<sup>179</sup>

Diese Übermalungen machten aus der anfänglich systemkonformen Glorifizierung der SA als »Helden der Bewegung«, die nach den innenpolitischen Umwälzungen seit 1934 selbst vom NS-Regime missbilligt worden wäre, nach 1945 ein Widerstandsbild<sup>180</sup>: Konsequenterweise unter dem Titel »Dämonen« und nicht mehr als »Revolution« geführt, waren jetzt Opfer aus allen politischen Lagern zu beklagen, wie die Spruchbänder, die rote Fahne und eben der tote SA-Mann verdeutlichten. Radziwill brachte somit nicht nur sein Entsetzen über die NSDAP bzw. die NS-Herrschaft zum Ausdruck, wie es nach dem Zweiten Weltkrieg politisch opportun war, sondern stellte sogar jegliche Form der Gewalt in Frage und sich somit als überzeugten Pazifisten dar.

---

<sup>174</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 42

<sup>175</sup> Siehe hierzu ausführlicher den bereits vielfach zitierten Aufsatz von James A. Van Dyke von 1994.

<sup>176</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 42f.

<sup>177</sup> Zitat Van Dyke, Dämonen 1994, S. 42

<sup>178</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 45, datiert sie nicht vor dem Frühjahr 1947, als Radziwill aufgrund seiner nationalsozialistischen Vergangenheit öffentlich angefeindet wurde. Schulze, 1995, S. 376, hält die Zeit 1944/45 für möglich und führt Radziwills Hinwendung zum Christentums, der seinen Spätstil kennzeichnet, als Grund an.

<sup>179</sup> Schulze, 1995, S. 376

<sup>180</sup> Die Interpretation folgt Van Dyke, Dämonen 1994, S. 40

Zusammenfassend ist daher festzustellen: Vor dem Hintergrund seines bereits Ende der 1920er Jahre inhaltlich wie formal ausgereiften Stils erwiesen sich seine künstlerischen Zugeständnisse, im Ringen um Anerkennung bzw. Reputation, als nicht ausreichend, um seine Malerei vollends mit den NS-Vorstellungen in Kongruenz zu bringen.<sup>181</sup> Zwischen formaler Kontinuität und intentionaler Affirmation schwankend, blieben seine, zum Teil schwer decodierbaren, da symbolisch oft mehrdeutigen Werke spröde und elitär. Seine Beharrlichkeit, sich nicht vollends der NS-Kunstdoktrin anzupassen, erwies sich als kontraproduktiv, doch sollte sie nicht als Widerstand missverstanden werden.<sup>182</sup> Radziwill hatte sich verspekuliert und scheiterte - trotz anfänglicher Konformität, trotz massiver Unterstützung durch einflussreiche Freunde und trotz seiner Bereitschaft, sich als Künstler in den Dienst der neuen Zeit stellen zu wollen. Bildet die ursprüngliche Fassung des Gemäldes »Revolution/Dämonen« den Höhepunkt seiner ideologischen Konformität zu Beginn des Dritten Reiches, so markieren Intention und Genese seines »Kriegstriptychons« den Höhepunkt seines künstlerischen Opportunismus: Es stellt den Versuch dar, »Linientreue« zu suggerieren zu einer Zeit, als ihm der Nationalsozialismus bereits - wie resümierend noch einmal im abschließenden Kapitel zu Radziwill festgehalten werden soll - fremd geworden war.

### **Der 'Fall Radziwill'**

Die Vorstellung und Analyse ausgewählter Werke des Malers bei Berufung auf die jüngeren kunsthistorischen Forschungsergebnisse machen deutlich, dass es sich bei Radziwills künstlerischen Zugeständnissen um eine sehr individuelle Form stilistischer Anpassung handelte, wobei das dargelegte Kalkül seiner strategischen Vorgehensweise sowie die vorwiegend intentionalen Diskrepanzen zu früheren Werken seinen künstlerischen Opportunismus belegen. Doch – und dies unterscheidet ihn von den bislang untersuchten Künstlern dieser Studie – führte sein Bestreben, sich als Maler im Dienst der Macht zu profilieren, nicht zum ersehnten Erfolg.

Die Kontinuitäten und Widersprüche in Werk und Wirken des Künstlers führten zu zwei konträren Meinungen, nachdem Radziwills Kunst seit den 1990er Jahren grundsätzlich nicht mehr als Widerstandskunst eingeschätzt wird - als einem Image, das Radziwill zu Lebzeiten forcierte, ohne ein eindeutiges Ja oder Nein zum NS-Regime<sup>183</sup>: Den einen Kunsthistorikerkollegen, darunter März und Küster, gilt Radziwill als „Verführter“<sup>184</sup>, der

---

<sup>181</sup> Auch Gerster, 1995, S. 33, skizzierte seine Form der Anpassung im wesentlichen als einen Kampf um Reputation, nachdem Radziwills anfänglicher Erfolg schnell zunichte gemacht wurde. Mittels militärischer Motive, so Gerster, habe der Künstler versucht, das Bild über ihn als Diffamierten zu korrigieren.

<sup>182</sup> Auf diese Problematik soll im folgenden Kapitel noch einmal gesondert eingegangen werden.

<sup>183</sup> Nobis, Radziwill 1993, S. 106; vgl. Artinger, 1998, S. 32

<sup>184</sup> Zur Problematik dieser Einschätzung siehe insbesondere Paas, 1983, S.11.

leichtgläubig in die NSDAP eingetreten sei.<sup>185</sup> Diese ‚Entgleisung‘ führten sie auf dessen politische Naivität zurück.<sup>186</sup> Da sich im Œuvre Radziwills kein Stilbruch nachweisen lasse<sup>187</sup>, schien ihnen die Entlassung aus dem Professorenamt sowie die Tatsache, dass seine Werke niemals auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« zu sehen waren und er nicht als Staatskünstler des Dritten Reiches hofiert und dekoriert wurde, als gewichtiger.

Den anderen gilt der Maler als überzeugter Anhänger der NS-Bewegung, der mit den Zielen und Idealen der NS-Herrschaft konform ging. Artinger vertritt die Auffassung, dass Radziwill bis Ende 1944 noch überzeugter Nationalsozialist gewesen ist, sich vermutlich sogar nie gänzlich vom NS-Regime distanzierte.<sup>188</sup> Gerster datiert die von ihm unbestrittene Abkehr Radziwills von der NS-Bewegung in die 1940er Jahre: Geläutert in vielerlei Hinsicht – durch die Ablehnung seiner »Parteigenossen«, das erschütternde Ausmaß des neuen Krieges, den er erneut als Frontsoldat in Belgien und Frankreich miterlebte, und durch den Tod seiner ersten Frau im September 1942 – kehrte er dem Nationalsozialismus den Rücken.<sup>189</sup> Als Indiz gilt ihm das vorgestellte Gemälde »Flandern«, das zwar in der ursprünglichen Fassung noch den ‚sauberen Blitzkrieg‘ darstellte, allerdings in der Wiedergabe der notleidenden Bevölkerung bereits das empfundene Mitleid des Künstlers erkennen lasse, das in seiner unheroischen Darstellungsweise wenig konform mit der NS-Auffassung von der Notwendigkeit ‚deutschen Schicksalsschlachten‘ gehe.<sup>190</sup>

So zeigt der ‚Fall Radziwill‘ geradezu paradigmatisch die Schwierigkeit des Umganges mit »entarteten« Künstlern, die, wie u.a. auch Emil Nolde<sup>191</sup> oder Alexander Kanoldt<sup>192</sup>, Mitglieder der NSDAP waren.<sup>193</sup> Denn: Wie konnte sein, was nicht sein durfte? – oder besser: Wie konnte ein von den Nationalsozialisten Verfolgter gleichzeitig Anhänger der »Bewegung« sein? Aus diesem Unverständnis für die Realitäten erklären sich nachfolgende Reaktionen: Haftmann formulierte beispielsweise voller Abscheu, doch gleichzeitig entschuldigend: Radziwill sei ‚naiv‘, ‚tumb‘ und ‚töricht‘ gewesen - so wie Dix ihn angeblich portraitiert habe<sup>194</sup> -, und habe sich erst später, da ihm die Protektion der

---

<sup>185</sup> Zitat März, Radziwill 1995, S. 27; Küster, 1981, S. 15

<sup>186</sup> März, Radziwill 1995, S. 27

<sup>187</sup> März, 1975, S. 10, betonte, dass sich der Maler weder künstlerisch noch kunstpolitisch habe „gleichschalten“ lassen bzw. ders., 1983, S. 11, sprach davon, dass dieser sich eine Zeit lang versucht habe anzupassen, jedoch ohne seine „innere Distanz zu den Nazis“ aufzugeben.

<sup>188</sup> Artinger, 1998, S. 26

<sup>189</sup> Gerster, 1995, S. 35

<sup>190</sup> Gerster, 1995, S. 34

<sup>191</sup> Siehe z.B. Müller-Mehlis, 1976, S. 150f.

<sup>192</sup> Siehe z.B. Michael Koch: Kulturkampf in Karlsruhe. In: Kunst in Karlsruhe 1900-1950. Ausst. Kat. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 120

<sup>193</sup> Auf die tiefe Verwurzelung dieses Problems in der Gesellschaft verwies auch Artinger, 1998, S. 2, auf die nur allzu gern und oft zu beharrlich vorgenommene, starre Einteilung in Gut und Böse, in Widerständler und Opfer auf der einen und überzeugte Nationalsozialisten auf der anderen Seite.

<sup>194</sup> Auf das Portrait »Franz Radziwill« von Otto Dix, ausgestellt auf der »Entarteten Kunst« in München 1937, wurde bereits anderenorts verwiesen.

Nationalsozialisten versagt geblieben ist, von der NS-Kunstdoktrin abgewandt, „sofern er sie je verstanden hatte“<sup>195</sup>; der Partei beigetreten sei er, so Haftmann weiter, aus „unerklärlichen Gründen“. <sup>196</sup> Presler sah dagegen in dessen Amtsantritt an der Düsseldorfer Akademie ein „böses Omen“<sup>197</sup> und verstieg sich, in Anbetracht der für ihn rätselhaften Person Radziwills und dessen Œuvre, zu der Frage: „Was ist er? Ein ungeheurer Maler oder ein malendes Ungeheuer?“<sup>198</sup>

Die Möglichkeit einer kurzzeitigen Anpassung oder sogar des künstlerischen Opportunismus‘ wurde ausgeschlossen bzw. kaum in Erwägung gezogen. Die Ansicht einer stilistischen Anbiederung des Malers vertreten jedoch einige jüngere Kunsthistorikerkollegen, darunter Van Dyke oder Peters, die unter Berücksichtigung der vielfachen Übermalungen und anderer Widersprüche in Œuvre und Biographie des Künstlers von dessen Ringen um Reputation sowohl als Nationalsozialist als auch als Maler sprachen: Radziwill habe sich aus „ehrlicher Überzeugung“ zum Parteieintritt entschlossen <sup>199</sup> und anfangs von der Konsolidierung des NS-Staates profitiert. <sup>200</sup> In Folge seiner, für ihn unverständlichen Diffamierung habe er sich schließlich von ihm abgewandt, wozu ihn ursächlich vor allem der Tod seiner ersten Frau 1942 und die desillusionierenden Meldungen nach der Schlacht um Stalingrad bewogen hätten. <sup>201</sup>

Doch lässt sich auch noch ein anderes Bild zur Erklärung zeichnen, die die These von Radziwills künstlerischem Opportunismus nicht zuletzt erst plausibel macht:

Unbestritten ist Radziwills Affinität zur NS-Bewegung, von der er sich – wie so viele andere in der damaligen Zeit - durch die Regierungsübernahme der Nationalsozialisten eine Beruhigung der instabilen politischen und wirtschaftlichen Lage erhoffte. Sein Parteieintritt im Mai 1933 erfolgte bewusst, hätte er ansonsten doch kaum das öffentliche Amt als Professor an der Düsseldorfer Akademie antreten können. <sup>202</sup> Dass dies vor dem Hintergrund des Ämterverlustes seiner nonkonformen Künstlerkollegen, darunter Paul Klee, Heinrich Campendonck und Ewald Mataré geschah, belegt Radziwills kaltblütige Rigorosität im Vorgehen zur Steigerung seines eigenen gesellschaftlichen Prestiges. <sup>203</sup> Doch darf bezweifelt werden, dass er für ihn von größerer Bedeutung war: Schon Küster wies auf die schnell aufeinander folgenden Beitritte Radziwills in so unterschiedliche Organisationen hin, wie der politisch links gerichteten »Novembergruppe« 1931 <sup>204</sup> und dem Eintritt in die

---

<sup>195</sup> Zitat Haftmann, 1986, S. 287

<sup>196</sup> Zitat Haftmann, 1986, S. 286

<sup>197</sup> Zitat Presler, 1992, S. 75

<sup>198</sup> Zitat Presler, 1992, S. 77

<sup>199</sup> Zitat Peters, 1998, S. 278

<sup>200</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 42

<sup>201</sup> Van Dyke, Biographie 1995, S. 59

<sup>202</sup> Meinik, Klosterstraße 1994, S. 14

<sup>203</sup> Vgl. Soiné, 1992, S. 14

<sup>204</sup> Heide, 1995, S. 198, bescheinigte Radziwill sogar noch 1933 ‚linksgerichtetes Engagement‘: Zwar handele es sich nicht um offensichtliche Sozialkritik, doch bekämen seine ehemals unpolitischen Stillleben durch die

NSDAP 1933, und schlussfolgerte, dass dies nicht als ‚Inkonsequenz oder Widerspruch‘ zu deuten sei, sondern auf keine feste politische Überzeugung des Künstlers schließen lasse.<sup>205</sup> Es scheint, dass Radziwill grundsätzlich sehr leicht beeinflussbar gewesen ist und sich seine politischen Bekenntnisse nach seiner unmittelbaren Umgebung richteten: Beeinflusste ihn anfangs noch sein, kaum als rechtskonservativ zu nennender Freund Otto Dix, waren es kurz darauf seine seit Anfang der 1930er Jahre gepflegten Bekannten aus dem eben diesem nationalkonservativen Lager.<sup>206</sup>

Radziwills Mitgliedschaft in der »Novembergruppe« wiederum lässt vermuten, dass er dem so genannten »linken« Flügel der NSDAP nahe stand<sup>207</sup>, der allerdings mit der Ermordung Gregor Straßers 1934 im Rahmen des »Röhm-Putsches« nahezu in die Bedeutungslosigkeit abglitt.<sup>208</sup> Spätestens jetzt musste dem Maler bewusst geworden sein, dass er seine Hoffnung auf eine nationale, sozialistische Herrschaft und Gesellschaft begraben musste, sowie ihn auch Hitlers entschiedenes Eintreten im Rahmen der Expressionismus-Debatte auf dem »Reichsparteitag« 1934 - d.h. vor Bekanntwerden seiner expressionistischen Vergangenheit, vor dem Verlust seiner Professur und vor seiner Diffamierung als »entartet« - erkennen lassen musste, dass er, selbst Avantgardist und Verfechter der modernen Kunst, schwerlich zu halten war. Seine anfängliche Begeisterung, die vor allem am eigenen Erfolg orientiert war, geriet ins Wanken, so dass er sich wahrscheinlich schon während der Konsolidierungsphase des NS-Regimes enttäuscht von der »Bewegung« abwandte.<sup>209</sup> Sein nachfolgendes, unbestrittenes Ringen um Rehabilitation erfolgte demnach nicht als überzeugter Nationalsozialist oder als Sympathisant der NS-Bewegung, sondern ausschließlich als Künstler. Zu wichtig war ihm seine Kunst, zu sehr war er von den eigenen künstlerischen Fähigkeiten überzeugt, als dass für ihn der Weg in die *innere* Emigration eine Alternative gewesen wäre.<sup>210</sup> Nur aufgrund dessen unterwarf er sich immer stärker und vor allem ‚in alle Richtungen probierend‘ den NS-Anforderungen an eine systemdienliche Kunst: An die Stelle ‚magisch-ambivalenter‘ Kriegslandschaften der

---

Berücksichtigung kargen, geradezu armselig wirkender Alltagsgegenstände – siehe z.B. »Stilleben mit Hose« (Schulze 393) oder »Das Handtuch« (Schulze 398) - eine soziale, politisch ‚linke‘ Konnotation.

<sup>205</sup> Küster, 1981, S. 15. Auch März, 1975, S. 10, sprach Radziwill ab, jemals die „gesellschaftliche Wirklichkeit als Politikum“ bewusst reflektiert zu haben.

<sup>206</sup> Van Dyke, Dämonen 1994, S. 40. Peters, 1998, S. 263f., verwies überdies auf den großen Einfluss des Bildhauers Günther Martin seit 1932, der später, selbst Nationalsozialist, als Sprecher der Ateliergemeinschaft Klosterstraße bekannt wurde.

<sup>207</sup> Aufgrund der Verbindung zum Maler Günther Martin, der ebenfalls in Opposition zum »völkischen« Flügel um Rosenberg, etc. stand, schlussfolgerte dies auch Peters, 1998, S. 265.

<sup>208</sup> Als innenpolitischer Gegner Hitlers wurde Straßer bei der Liquidierung der SA-Führung 1934 ebenfalls ermordet. Siehe hierzu u.a. Broszat, Staat Hitlers 1992, S.198

<sup>209</sup> Schulz, 1995, S. 384, hielt ebenfalls eine Abkehr Radziwills vom Nationalsozialismus zu einem solch verhältnismäßig frühen Zeitpunkt für möglich. Er verwies in diesem Zusammenhang u.a. auch auf die Reaktion des Künstlers nach Hitlers Rede zur Eröffnung der GDK, der – so übermittelte sein Freund und Förderer G. Düser – auf dessen Anprangerung expressionistischer Stilmittel beschlossen habe, den Himmel in seinem folgenden Bild grün zu malen (Schulze 446 »Muschelkalkmühle in Varelerhaven« von 1937).

<sup>210</sup> Die Aktionen, die Radziwill seit seiner Entlassung aus dem Professorenamt 1935 von Dangast aus unternahm - siehe hierzu Van Dyke, Biographie 1995, S.56ff. - stützen diese Hypothese.

Zeit vor 1933, die – und hier muss vor allem März widersprochen werden<sup>211</sup> - keineswegs, wie innerhalb der stilistischen Untersuchung nachgewiesen, tendenzfrei waren, trat zuerst der Versuch, durch eine stilistische Aufwertung seiner motivisch grundsätzlich konformen Kriegslandschaften in Form einer sakralisierenden Zusammenfassung dreier Gemälde zu einem Triptychon nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Als dies ohne Erfolg blieb, ging er taktisch wohl kalkuliert einen Schritt weiter und wartete mit Darstellungen heroischer Kämpfer oder verifizierbaren Schlachten auf. Nach neuerlichen Rückschlägen kontierte er schließlich mit seiner die Waffengattungen glorifizierenden Fassung seines »Kriegstriptychons« von 1939, mit der er das ihm Möglichste zur Mystifizierung und Verharmlosung des Krieges beizutragen versuchte. Sein Scheitern, welches in Anbetracht seiner nonkonformen formalen Eigenarten und einer zu geringen propagandistischen Verwertbarkeit seiner intentional ‚auf Konformität getrimmten‘ Werke vorhersehbar war, führte schließlich zur tiefen Resignation und ließ ihn Werke, wie das vorgestellte »Flandern« von 1940, malen. Dieses Gemälde, das den Krieg als unmögliches Mittel der Konfliktlösung anmahnt, die Opfer nicht mehr zu ‚Helden‘ zu stilisieren versucht, sondern in Form von Flüchtlingen beklagt, steht im Widerspruch zu seinen tendenziell erhöhenden Kriegsbildern zuvor. Dergestalt muss es als ein markantes Beispiel seiner Rückkehr zur eigentlichen, d.h. vor 1933 währenden künstlerischen Ausgangsposition angesehen werden sowie als künstlerischer Beleg für die Aufgabe seines Ringens um Akzeptanz und Anerkennung der Nationalsozialisten.

Angesichts des aktuellen Erkenntnisstandes der kunsthistorischen Forschung daher das Bild eines „anderen Widerstand[es]“ etablieren zu wollen, wie es Radziwills Familie seit dessen Tod versucht<sup>212</sup>, ist mindestens ebenso infam, wie des Künstlers Behauptung nach 1945, er habe als Maler »aktiven« Widerstand gegen die NS-Herrschaft geleistet.<sup>213</sup> Mag man rückblickend betrachtet seine Anstrengungen auch von Beginn an als aussichtslos beurteilen, diese Erkenntnis enthebt Radziwill nicht von der politischen Verantwortung für sein Handeln, für seine individuelle wie (selbst-)trügerische Form des künstlerischen Opportunismus. Nur wenige äußerten ihre offensichtliche Ablehnung angesichts dieses beispiellosen Verhaltens ähnlich drastisch wie der Maler Karl Hofer. In

---

<sup>211</sup> März, Radziwill 1995, S. 24, bezeichnete Radziwills Kriegslandschaften »Unterstand am Naroczsee« und »Schlachtfeld von Cambrai«, der Auffassung Niemeyers von den „Passionsbildern der Erde“ folgend, als „Denkmäler des Krieges, ohne Tendenz, weder dafür noch dagegen gerichtet.“ Auch Gersters Auffassung, 1995, S. 35, kann nicht uneingeschränkt zugestimmt werden, dass seit den späten 1920er Jahren in Radziwills Werken ein zunehmender Patriotismus und Stolz des Malers über das wiedererstarkte deutsche Heimatland zum Ausdruck kommt - möge er diese Empfindungen auch durchaus gehabt haben.

<sup>212</sup> Hans-Heinrich Maaß-Radziwill: Franz Radziwill im „Dritten Reich“. Der andere Widerstand. Bremen 1995. Vgl. Peters, 1998, S. 263

<sup>213</sup> Radziwill klagte zwischen 1951 bis 1956 vor sechs verschiedenen Verwaltungsbehörden und Gerichten auf Entschädigung und versucht, offiziell den Status als ‚Verfolgter des NS-Regimes‘ zu erringen, welches ihm als NSDAP-Mitglied misslang. Im Rahmen seines ersten Entnazifizierungsverfahrens im Juli 1947 noch in Gruppe IV »Mitläufer« eingestuft, galt er jedoch seit der 1949 erfolgten Zurückstufung in Gruppe V als »entlastet«; Adelsbach/Peukert, 1995, S. 60f.



seiner Funktion als damaliger Berliner Kunsthochschuldirektor wandte er sich schon im Januar 1947 offen an den Hamburger Senat und mokierte sich über die von Niemeyer im Hamburger Alsterhaus organisierte Ausstellung mit Werken Radziwills:

„Mit grösster Verwunderung erfahre ich aus einer Zeitungsnotiz, das in Hamburg der Maler Radziwill öffentlich ausgestellt hat. Es wäre eine betrübliche Sache, wenn auch Hamburg zu jenen Städten gehörte, wo die Naziverbrecher wieder frei und offen ihr Wesen treiben dürfen. Fast möchte es so scheinen, denn ich kann mir nicht denken, dass man dort über die Persönlichkeit dieses Herrn R. seine heroischen Wandlungen und sonstige üble Tätigkeit so wenig Bescheid wüsste. Das man nicht wüsste, dass er zu jenen zoologischen Doppelwesen gehört, die wir Schweinehunde zu nennen pflegen. (...)“<sup>214</sup>

Abgesehen von der Fragwürdigkeit dieser Denunziation, von der unangemessenen Wortwahl sowie von den, diesem Schreiben zugrunde liegenden, persönlichen Rachegefühlen - angeblich hat Radziwill in parteiamtlicher Funktion 1934 die Schließung einer Ausstellung des Malers in Krefeld veranlasst<sup>215</sup> - scheint Hofer mit seiner Einschätzung recht nah an der Realität gelegen zu haben.

---

<sup>214</sup> Zitat Karl Hofer in einem offenen Brief an den Kultursenat der Stadt Hamburg vom 17. Januar 1947; vollständig abgedruckt bei Wietek, Anmerkung 1155/S. 226

<sup>215</sup> Adelsbach/Peukert, 1995, S. 60

#### **IV. Maler und Bildhauer im Dritten Reich: Zwischen Anpassung, Vereinnahmung und Opportunismus**

So individuell wie die skizzierten Viten und anhand ausgewählter Sujets präsentierten Œuvres der zur Diskussion stehenden Künstler, so verschiedenartig zeigen sich Form und Ausmaß ihrer stilistischen Anpassung, Ursachen und Motivation für dieselbe sowie der Grad ihres künstlerischen Opportunismus. Die Frage nach Anpassung, Vereinnahmung, Adaption oder Opportunismus ist dementsprechend sehr individuell zu beantworten, zumal im Rahmen dieser Untersuchung keine strikte Beweisführung in den Einzelfällen vorgenommen werden kann. Allerdings wiederholen sich gewisse Erscheinungen, Vorgehensweisen, Beweggründe, die sich als relevante Muster zusammenfassen lassen. Sie gilt es, unter Berücksichtigung der zu beobachtenden Unterschiede hinsichtlich der Gattungen Malerei und Plastik, nachfolgend resümierend einander gegenüber zu stellen.

##### **4.1. Kontinuitäten und Widersprüche: Formen und Phasen stilistischer Anpassung in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches**

Schon früh gliederte die historische Forschung bekanntlich den Nationalsozialismus in die drei Phasen Konsolidierung, Stabilisierung, Radikalisierung. In Analogie vollzog sich auch, so die Untersuchungsergebnisse, die stilistische Anpassung der bildenden Künstler an die ideologisch begründeten NS-Kunstvorstellungen:

Unmittelbar nach der Machtübernahme im Januar 1933 reichte die personelle Unbescholtenheit aus, die künstlerische Karriere fortzusetzen, d.h. es bestand für Künstler, die politisch nicht sogleich als Gegner des Regimes eingestuft wurden, nicht die Notwendigkeit einer Veränderung ihres Stils. Da nicht gleich zu Beginn der NS-Herrschaft die »Reichskulturkammer« eingerichtet bzw. die Zwangsmitgliedschaft, als Voraussetzung künstlerischen Wirkens, anfangs nicht jedem Künstler verweigert wurde, entschloss sich die Mehrheit abzuwarten, ob und wenn ja, welche Änderungen, gar Vorteile der sich neu formierende Staat mit sich brachte.<sup>1</sup> Die in Anbetracht der politischen Umwälzungen anfangs sekundäre Frage nach dem adäquaten Erscheinungsbild einer systemkonformen Kunst sowie innerparteiliche Kompetenzränge ließen überdies Freiräume, in denen selbst Avantgardisten, die später als »entartet« denunziert wurden, die Möglichkeit hatten, ihre Kunst einem interessierten Publikum öffentlich zugänglich zu machen. Bestimmten

---

<sup>1</sup> Schon Aust, 1977, S. 88, verwies auf die beiden möglichen Reaktionen seitens der Künstler auf den Nationalsozialismus: entweder erfolgte eine sofortige, negative Einstellung mit entsprechender Distanzierung oder – und dies geschah in weitaus größerem Rahmen – man verhielt sich abwartend.

Künstlern, die grundsätzliche, d.h. bereits formulierte NS-Ideale, wie penible Detailgenauigkeit, eine am menschlichen Vorbild angelehnte Darstellungsweise oder ‚handwerkliches Geschick‘, mit sich brachten, kamen die Nationalsozialisten in Ermangelung geeigneter Alternativen sogar entgegen: Künstlerische Kontinuität propagierend, griffen sie allzu gern und insbesondere auf etablierte Künstler, gemäß des hohen Stellenwertes der Plastik vornehmlich auf Bildhauer, der Weimarer Republik zurück.<sup>2</sup> Mit ihnen ließ sich einerseits außenpolitisch das Ansehen der neuen Regierung durch deren internationalen Bekanntheitsgrad steigern.<sup>3</sup> Andererseits – und dies erwies sich zu diesem Zeitpunkt als sehr viel wichtiger – konnte innenpolitisch die durch die zunehmend rigorose Kunstpolitik gegen politisch Andersdenkende entstandene Leere kaschiert und die (bildungs-)bürgerliche Gesellschaft, die den kunstpolitischen Bestrebungen der Nationalsozialisten skeptisch gegenüberstand, beschwichtigt werden. Sie sah in der Förderung dieser „Lockvögel für die Intellektuellen“ die Fortsetzung ihrer favorisierten künstlerischen Traditionen und deutete dies als Beweis der Integrität des Nationalsozialismus.<sup>4</sup> Die NS-Propaganda wurde darüber hinaus nicht müde, die Vorbildlichkeit ihres gemäßigten, oftmals eklektischen Stils für die »neue deutsche Kunst« zu betonen: Sie wurden als »Retter der deutschen Form« oder »Propheten neuen deutschen Menschentums« gepriesen<sup>5</sup>, in der Absicht, in breiten Bevölkerungsschichten um Zustimmung zu dem neuen kunstpolitischen Kurs zu werben, ohne gesellschaftliche Ressentiments aufgrund des rigorosen Vorgehens gegen missliebige Künstler weiter zu schüren und ohne die eigentlichen Absichten mittels Kunst preiszugeben.

Konkret: Breker, bedingt durch seinen Wohnsitz im Ausland, zeigte sich zu diesem frühen Zeitpunkt der NS-Herrschaft von den neuen staatlichen Kunstanforderungen in Deutschland völlig unberührt; seine Kunst, die zu dieser Zeit von offizieller Seite noch keine Beachtung fand, weist keine Zeichen stilistischer Anpassung auf. Auch von Seiten Klimschs bedurfte es in der Phase der Konsolidierung keiner stilistischen Zugeständnisse, galten seine Plastiken doch sehr bald als unanfechtbar. Zum Zeitpunkt des Regierungswechsels bereits 63 Jahre alt, kam ihm zugute, dass er sich von den avantgardistischen Tendenzen, die spätestens seit der Gründung der Künstlergruppe »Brücke« im Jahre 1905 die Kunst zu erneuern und vom hemmenden Ballast der Tradition zu befreien beabsichtigten, unbeeindruckt gezeigt hatte. Dass er als Portraitist gehobener Gesellschaftsschichten und Repräsentant des eklektischen Historismus der Wilhelminischen Ära auf eine bürgerliche Anhängerschaft sowie ein respektables Œuvre zurückblicken konnte, zählte weitaus mehr als die Tatsache, dass er seit den 1920er Jahren im kulturellen Ab-

---

<sup>2</sup> Bushart, 1985, S. 106f.

<sup>3</sup> Vgl. Reichel, 1993, S. 321; Bussmann, 1974, o.S.

<sup>4</sup> Zitat Richard, 1982, S. 71; als solche bezeichnete er beispielsweise den bildenden Künstler Emil Nolde sowie die Literaten Gottfried Benn und Hanns Johst.

<sup>5</sup> Tank, 1942, S. 49 bzw. 25. Vgl. u.a. Petsch, 1987, S. 36

seits gestanden hatte. Durch seine konventionelle Gefälligkeit, basierend auf dem Wunsch, die Erwartungen eines möglichst breiten Publikums zu erfüllen, galten seine Werke als repräsentativ.<sup>6</sup>

Nicht annähernd vergleichbar die Situation Georg Kolbes, dessen ‚Regimetauglichkeit‘ erst all-mählich erkannt wurde. Ihm drohte aufgrund seines nonkonformen künstlerischen Werdegangs Diskreditierung, die er sowohl durch verbale als auch durch stilistische Konformitätsbekundungen geschickt abzuwenden verstand. Im Gegensatz zu Klimsch (und Breker), erforderte seine Existenzwahrung gerade anfangs eine intentionale Anpassung mittels motivischer Aufladung bei weitgehender stilistischer Kontinuität. Den Erfolg seiner, letztlich eher oberflächlichen Form der Anpassung sicherten beste Voraussetzungen: Seine Kunst zeichnete sich durch eine figürlich-gemäßigte Darstellungsweise bei ersichtlich ‚handwerklichem‘ Fundament aus.<sup>7</sup> Zudem hatte er bereits um 1930 mit heroischen Zügen und einem gewissen Pathos kokettiert, hielt somit, so Olbrich, „pathetisch-gewalttätige Muster“ abrufbar bereit<sup>8</sup>, mit denen er seine Ideenlosigkeit zu überspielen begonnen hatte.<sup>9</sup> Der Schritt zur Anpassung dürfte ihm demnach nicht schwergefallen sein. Doch trotz zweifellosem Arrangement mit den Nationalsozialisten wahrte Kolbe Form und Maß, weshalb die NS-Kunstberichterstattung – im Gegensatz zu Brekers späteren muskulösen Heroen – des öfteren von ‚sportlichen‘ Figuren sprach.<sup>10</sup> Im Vergleich zu dessen späterer Glättung und Polierung der Oberflächen, behielt Kolbe seinen rauerer Duktus bei, der u.a. schließlich seine Werke für die exponierte Stellung als »Kunst am Bau« ungeeignet erschienen ließ und seine Auftragsfrequenz reduzierte.<sup>11</sup>

Die nicht nur in der Plastik, u.a. eines Kolbe, sondern auch generell in der Malerei zu beobachtende Tendenz der stilistischen Verhärtung um 1930 war eine Reaktion auf die Wirren der Weltwirtschaftskrise und der drohenden Gefahr der politischen wie sozialen Zerrüttung der Gesellschaft, die Erinnerungen an die Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg wachriefen.<sup>12</sup> Nur indirekt mit der Erstarkung der NSDAP zusammenhängend, bereitete sie den Boden für die Ablehnung experimenteller Ansätze. Vertreter des ‚rechten‘ Flügels der Neuen Sachlichkeit, darunter Werner Peiner und Franz Radziwill, deren Stil zu dieser Zeit ebenfalls an Vehemenz verloren hatte, blieben daher unmittelbar nach

---

<sup>6</sup> Vgl. Aust, 1977, S. 148

<sup>7</sup> Olbrich, 1988, S. 32, sprach diesbezüglich von einer „konservativen Unterströmung“ seiner Kunst.

<sup>8</sup> Zitat Olbrich, 1988, S. 32

<sup>9</sup> Vgl. Vester, 1985, S. 117

<sup>10</sup> Auch Aust, 1977, S. 149, sprach davon, dass Kolbe das forciert Heroische der offiziellen NS-Staatskunst stets vermieden habe, führte sogar die Veränderung seines Figurenideals auf die Neubewertung des Körperlichen, auf die zunehmende Bedeutung des Sports zurück.

<sup>11</sup> Vgl. Wolbert, 1982, S. 73

<sup>12</sup> Vgl. z.B. die Plastik betreffend Heusinger von Waldegg, 1979, S. 291ff.; die Malerei betreffend Schmalenbach, 1973, S. 51ff.

der Machtübernahme von den nationalsozialistischen Übergriffen (vorerst) verschont.<sup>13</sup> Vor allem Peiner kam zugute, dass er selbst in den 1920er Jahren niemals einem theoretischen Manifest gefolgt war, seine Malerei sich sachlich-überlegt, ohne offensichtlichen emotionalen Überschwang zeigte und auf der Grundlage traditionsbewusster Detailgetreue sowie realistischer Schilderung des Gesehenen basierte. Sein sich sehr bald einstellender Erfolg gründete sich jedoch maßgeblich auf die vom Künstler selbst intendierte Möglichkeit, an seinen Landschaftsdarstellungen die Schönheit der »deutschen Erde« zu proklamieren, welche der erklärten Großstadtfeindlichkeit des Nationalsozialismus, speziell seines konservativen, »völkischen« Flügels, entgegen kam.<sup>14</sup> In Analogie zur figürlich-gemäßigten Plastik, ließ sich mit der Förderung solcher malerischen Sujets ebenfalls von staatlicher Seite ‚Volksverbundenheit‘ demonstrieren und das Anliegen unterstreichen, die gesellschaftlichen Verhältnisse stabilisieren zu wollen. Von Seiten Peiners Systemkonformität zu bezeugen, bedurfte es daher nur einer geringen, wenn auch wirkamen Form stilistischer, vor allem intentionaler Anpassung: der künstlichen »Substantialisierung«. Anders dagegen verhielt es sich im ‚Fall Radziwill‘: Anfangs mit den Ideen und Utopien der NSDAP sympathisierend, spiegeln dessen Gemälde »Stahlhelm im Niemandsland« und »Grabmal im Niemandsland«, vor allem aber seine ursprüngliche Fassung seines Gemäldes »Revolution/Dämonen«, in diesem Rahmen nur von indirekter Bedeutung, seine offensichtlich empfundene Systemkonformität.<sup>15</sup>

Rigorosität und Gewaltbereitschaft des NS-Staates zeigte sich auf politischen Terrain alsbald mit der Inszenierung des »Röhm-Putsches« und der Ausschaltung der SA. Diese, die Stabilisierungsphase der Macht einleitende Aktion fand in der Bildenden Kunst sein Pendant im Ausgang der »Expressionismus-Debatte«, d.h. im salomonischen Urteil Hitlers auf dem »Reichsparteitag« 1934: Den utopischen Vorstellungen einer expressionistischen Staatskunst ein Ende setzend, galt seither die Wiedergabe einer zerstörten, fragmentierten (Gefühls-)Welt speziell expressionistischer Künstler als untragbar. Hiermit wurde auch das Bild alles Abzulehnenden klarer: Die Förderung sollte fortan denjenigen vorbehalten bleiben, die sich mit ihrer Kunst in den Dienst der NS-Ideologie zu stellen bereit waren. Die Malerei betreffend, hieß dies: Es dominierte eine harmonisch-unkritische, akademisch-spannungslose Kunst bei Dominanz unverfänglicher Sujets, wie Stilleben oder Portrait. Darüber hinaus etablierte sich eine, völkisch-nationalen Tendenzen nahestehende ‚Blut- und Boden-Malerei‘. In der Plastik dagegen herrschte der figürlich-

---

<sup>13</sup> Die Weiterarbeit unter dem NS-Regime war insbesondere denjenigen Malern möglich, die einen „Trend zum Traditionsbewussten“ vollzogen hatten, sich hauptsächlich dem Stilleben oder der Landschaftsmalerei zugewandt hatten; Künstler, wie Radziwill, Kanoldt oder Schrimpf erhielten daher zum Teil Professorenstellen, bis sie nicht mehr tragbar waren; Hermand/Trommler, 1978, S. 437

<sup>14</sup> Siehe hierzu insbesondere Klaus Bergmann: Agramromantik und Großstadtfeindschaft. Meisenheim am Glan 1970

<sup>15</sup> Diesbezüglich sprach Mittig, Künstler 1997, S.142, von „innerlicher Anpassung“, bei der - im Unterschied zur „äußerlichen“ – die Betreffenden auch ihre innere Einstellung änderten.

gemäßigte Realismus weiterhin vor, bei Betonung körperlicher Schönheit und Unversehrtheit in der Aktplastik.

Stilistische Veränderungen als Reaktion auf diese steigende staatliche Gewalt, wobei sich die beiden Phasen Konsolidierung und Stabilisierung der NS-Herrschaft nicht exakt auseinander dividieren lassen, sind dementsprechend vorwiegend bei Künstlern zu finden, die aufgrund ihrer expressionistischen Vergangenheit in Konflikt mit der herrschenden Obrigkeit gerieten: Vor diesem Hintergrund schuf Kolbe sein »Ehrenmal Stralsund« und Radziwills Kunst erwies sich seither nicht länger vereinbar mit den NS-Ambitionen, da seine Malerei dieser Jahre – im Gegensatz zu Kolbes Plastiken – expressive Züge beibehielt. Sie blieb, entgegen einer, auch in seinem Œuvre zu beobachtenden Tendenz zur Beruhigung um 1930, durch ihre außergewöhnliche Bild- und Farbdramaturgie und aufgeladene Symbolhaftigkeit mystisch-undurchsichtig und in Folge dessen wenig kongruent mit den NS-Kunstanforderungen.<sup>16</sup>

Zusammenfassend erforderten diese beiden Phasen kunstpolitischer Orientierung bis 1934 bzw. 1936 letztlich nicht mehr als eine *latente* Anpassung bzw. Annäherung an die sich erst langsam konkretisierenden NS-Kunstvorstellungen. Im Vordergrund standen die umwälzenden Gesetzesänderungen, die mit der Außerkraftsetzung der Weimarer Verfassung der Demokratie jegliche Grundlage entzogen und der NSDAP, als der Einpartei-enstaat konsolidiert und der politische Gegner ausgeschaltet war, immer weitreichenderen Einfluss verschafften. Auf eher sekundärem kunstpolitischem Gebiet gewährte das Fehlen stringenter und durchgreifender Maßnahmen zunächst die besagten Freiräume. Es erwies sich als relativ leicht, sich unbescholten ‚durchzuschlagen‘ oder durch gelegentliche Zugeständnisse an den Zeitgeschmack die eigene künstlerische Existenz zu behaupten<sup>17</sup>, so dass sich der Großteil der Künstler tatsächlich nur an der Peripherie opportunistischen Handelns bewegt haben dürfte. »Programmkunst«, die das Negative, Feindliche fokussierten oder NS-Tugenden und –Prinzipien idealisierten, waren zu Beginn der NS-Herrschaft noch längst nicht gefordert und wurden dementsprechend selten von der Künstlerschaft geliefert. Dies erklärt, warum überzeugte Nationalsozialisten, wie Paul Schultze-Naumburg 1934, oder Hitler selbst noch zum Zeitpunkt der Eröffnung der ersten »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937 davon sprachen, dass die Kunst weit hinter ihren Erwartungen zurückbliebe.<sup>18</sup> Doch ist die Akzeptanz des zumindest eingeschränkt zu

---

<sup>16</sup> Dass dagegen weder Kolbe noch Peiner trotz ihrer nachweislich expressionistischen Stilanleihen während der 1920er Jahre diesem eindeutigeren Kurs der Nationalsozialisten zum Opfer fielen, kann nur durch einflussreiche Fürsprecher, sprich im Fall Peiner Hermann Görings, bzw. durch ihre unmissverständliche Proklamation künstlerischer Konformität erklärt werden: Peiner zeigte sich ‚deutschbewusst‘ durch eine künstliche »Substantialisierung«, Kolbe schuf mit dem Stralsunder Ehrenmal einen Prototypen eines heroischen NS-Gefallenenmonumentes. Dies wirkte nachhaltiger als Radziwills Beteuerung seiner positiven Einstellung gegenüber dem Nationalsozialismus.

<sup>17</sup> Vgl. Fischer-Defoy, 1985, S. 145

<sup>18</sup> Schultze-N., Blut und Boden 1934, S. 35; Rosenberg, Revolution? 1934, S.13; Hitler, Rede zur Eröffnung der GDK 1937, a.a.O., S. 249; vgl. v. Lüttichau, 1987, S.84

beobachtenden Stilpluralismus dieser Jahre kein Zeichen von Toleranz, sondern die Folge der inneren Widersprüche im NS-Machtpararat, einer daraus resultierenden Unsicherheit im Urteil und damit einhergehenden vagen Vorstellung von einer systemadäquaten Kunst.<sup>19</sup> Dies ließ das ‚Ausharren‘ für die einen, das Zubilligen gewisser Konzessionen für die anderen angesichts der scheinbar weniger überschaubaren Alternative Emigration für viele, nicht unmittelbar nach der Machtübernahme verfemte Künstler als lohnenswert erscheinen.

Als sich kurz nach der Berliner Olympia, parallel zur aggressiven Aufrüstung und Mobilmachung gegen den außenpolitischen ‚Feind‘, auch die NS-Kunstpolitik verschärfte, präzierte sich auch das Bild vom Geduldeten, Geförderten, Gewollten. Zwar hatte die ‚Kunst im Dienst der Macht‘ durch die verpflichtende Mitgliedschaft in der »RdbK«, durch Auftragserteilungen einiger NS-Machthaber und durch protegierte Künstler bereits Konturen angenommen - welches wiederum anpassungswilligen Künstlern Rückschlüsse auf den akzeptierten und förderungswürdigen Stil erlaubte -, doch bildeten sich das »neue« Menschenbild« und die »neuen« Inhalte nun erst vollends heraus. Die beiden Münchner Ausstellungen »Entartete Kunst« und die 1937 erstmals ausgerichtete »Große Deutsche Kunstausstellung« führten als Fanal der NS-Kunstpolitik nicht nur Kunst und ‚Unkunst‘ vor Augen, sondern waren auch aus künstlerischer Sicht programmatisch-richtungsweisend, spornten die übriggebliebene Künstlerschaft gar zu Höchstleistungen an. Die NS-Kunstberichterstattung, insbesondere mittels der seit Januar 1937 monatlich von Alfred Rosenberg herausgegebenen Zeitschrift »Kunst im Dritten (Deutschen) Reich«<sup>20</sup>, half ihrerseits, eine ‚würdige‘ NS-Staatskunst zu etablieren.

Mag die Radikalität der kulturpolitischen Maßnahmen im Nachhinein auch den fälschlichen Eindruck von der Eindeutigkeit der Kulturideologie hervorrufen<sup>21</sup>, die Proklamation, Kultur könne nur von der »arischen Rassehochkultur« erzeugt werden, diente den Nationalsozialisten stets vorrangig zur Legitimierung ihrer Vorgehensweise gegen missliebige Künstler. Da es jedoch recht schwer gewesen sein dürfte, den absurden Pseudokriterien des »Arischen« zu entsprechen, wurden auch all jene geduldet, die bereit waren, propagandistisch Verwertbares zu liefern. Die ausgewählten Künstler betreffend, heißt dies: Formal die NS-Erwartungen erfüllend, waren sie überdies bereit, mit elitärem Anspruchdenken, mit aggressivem Pathos, mit systematisch vorgeführten, ‚heroisch-ewiglichen‘ Tugenden, mit anbiedernder Erotik bei »biologischen Bestformen« oder mit verklärenden bis verfälschenden Interpretationen historischer Fakten im Sinne der NS-Weltanschauung dem Wunsch des Regimes nach herrschaftspreisenden und -sichernden Darstellungen

---

<sup>19</sup> Börsch-Supan, 1978, o.S.

<sup>20</sup> Siehe hierzu beispielsweise Merker, 1983, S. 161

<sup>21</sup> Vgl. Dröge/ Müller, 1995, S. 231

entgegentzukommen.<sup>22</sup> Allein die Steigerung ins Monumentale stellt dabei kein Kavaliersdelikt dar: Es geht nicht um die mechanische Vergrößerung ihrer Objekte, sondern um die hierdurch erzeugte Wirkung, die einschüchtert, degradiert, manipuliert.

Für ihre kalkulierte Konformität wurden sie schnell entschädigt: die Zahl ihrer Aufträge, öffentlicher Ämter und Auszeichnungen stieg kontinuierlich an und bildete die honorige Basis ihres nunmehr unanfechtbaren Status als Künstler im Dienst der Macht.

Ungeachtet der Willkür des NS-Apparates, erklärt sich vor diesem Hintergrund der Aufstieg einiger weniger Künstler, darunter Breker und Peiner, zu den bedeutendsten des Dritten Reiches. Durch Vergünstigungen bisher unbekannten Ausmaßes zu Höchstleistungen animiert wie genötigt, entwickelten sie eine, den veränderten Rahmenbedingungen angemessene Formensprache und Programmatik, die aus der Sicht der Nationalsozialisten „das Wollen unserer Zeit mit höchstem Können“ vereinte.<sup>23</sup> Künstler, wie Kolbe und Klimsch hatten dagegen als »Bildhauer der Übergangszeit«<sup>24</sup> ausgedient, insofern, als dass sie ihre bisherige Hegemonialstellung an ehemals hoffnungsvolle Talente, in diesem Fall an Arno Breker, verloren. Ihr Stil erwies sich als ‚ausgereizt‘ und als solcher nur noch begrenzt verwertbar: Zwar eigneten sich ihre Darstellungen zur Visualisierung des NS-Rasseideals und als solche zur Rezeption als Vorbild, doch durch die Wahrung künstlerischer Contenance, welche sich z.B. im Fehlen lebendiger, aggressiver Mimik und Gestik bei Kolbe zeigt, und ihre Überzeugung von der Selbstständigkeit der einzelnen Gattungen<sup>25</sup>, erwiesen sie sich für Staatsaufträge, wie z.B. die Ausstattung monumentaler Repräsentationsbauten, auf die sich verstärkt konzentriert wurde, als ungeeignet.<sup>26</sup> Für Kolbe wie für Klimsch gilt daher gleichermaßen, dass sie nach 1936 an Protektion verloren, weil ihre, zwischen „Trivialität und Korruption“ schwankende Kunst nicht mehr den gestiegenen NS-Anforderungen entsprach, ihre Kunst nicht Ausdruck des gleichen extremen Nationalismus war, wie ihn u.a. Breker pflegte, bzw. sie sich auf diesem Terrain nicht bewegte.<sup>27</sup> Obwohl im Krieg noch als »unersetzliche« Künstler gepriesen, wurden ihre Kapazitäten immer seltener beansprucht. Statt ihrer beherrschte fortan die jüngere Generation der um 1900 geborenen Künstler die ästhetische Politbühne, die von der Errichtung von Speers Generalbauinspektion, die Künstler selbstständig beschäftigte und bezahlte, profitierte. Dass man zwischen »Wegbereitern« (Kolbe, Klimsch) und »Trägern« der NS-Ideologie (Breker, Peiner) unterschied, schmälert jedoch weder

---

<sup>22</sup> Ähnlich äußerte sich Wolbert, 1982, S. 27, mit Blick auf die Plastik, der solche stilistische Kennzeichen „alles andere als harmlos“ nannte.

<sup>23</sup> Zitat Tank, 1942, S. 15

<sup>24</sup> U.a. Tank, 1942, S. 53

<sup>25</sup> Bushart, 1985, S. 107, verwies insbesondere auf Bildhauer wie Kolbe, die sich als vehemente Befürworter der ‚freien‘ Plastik der Unterwerfung unter die Architektur verweigerten.

<sup>26</sup> Bushart, 1985, S. 105ff.

<sup>27</sup> Zitat Aust, 1977, S. 89, der daraus den Schluss zog, dass es den Nationalsozialisten offensichtlich nicht gelungen ist, namhafte Künstler für sich zu gewinnen.



deren Bedeutung als Künstler für das Dritte Reich noch ließen sich ihre künstlerischen Konformitätsbekundungen hierdurch entschuldigen.<sup>28</sup>

Diese Phase künstlerischer Anpassung, die 1936 einsetzte und spätestens bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges abgeschlossen war, lässt sich als *akute* Anpassung an die NS-Kunstdoktrin umschreiben. Sie erfolgte ebenfalls auf sehr unterschiedliche Art und Weise, wie der Blick auf die Untersuchungsergebnisse noch einmal in Erinnerung ruft:

Franz Radziwill hätte spätestens nach der Eröffnung der Ausstellung »Entartete Kunst« klar werden müssen, dass es für ihn vielmehr um die Behauptung der eigenen Existenz als um die Rückgewinnung seiner künstlerischen Reputation ging. Zwar war er nicht direkt betroffen, da keine Werke von ihm präsentiert worden waren, doch traf es mit ihm befreundete und von ihm sehr geschätzte Künstler, darunter Otto Dix und Karl Schmidt-Rottluff. Da jedoch viele seiner Kunstwerke beschlagnahmt und ihm Einzelausstellungen kurz darauf untersagt wurden, hätte er seine Abweisung akzeptieren können – und müssen. Doch trotz Abkehr von der NS-Weltanschauung und Enttäuschung über seine Herabsetzung als Maler versuchte Radziwill erneut durch intentionale Zugeständnisse, die der Steigerung der propagandistischen Verwertbarkeit seiner Werke dienen sollten – durch die Schwerpunktverlagerung seines Kriegstriptychon von einem Krieger-Gefallenenmal zu einer Darstellung des totalen Krieges sowie durch Aufladung seiner Kriegsbilder durch NS-relevante Typen und Inhalte –, an Renommee zu gewinnen. Erst als der Druck der Deklassierung vor dem Hintergrund einschneidender, sein Leben verändernder Begebenheiten zu schwer auf ihn zu lasten begann, gab er resigniert auf. Im Unterschied zu Radziwill, dessen Kriegslandschaften selbst nach 1936 formal noch immer expressiv-neusachlich zu nennen sind und daher trotz intentionaler Konzessionen nicht tragbar waren, schadeten Peiner seine neusachlichen Formentendenzen nicht. Doch geriet er mit zu-nehmender Protektion seines Gönners Göring in immer stärkere Abhängigkeit, welche ihm größere Konzessionen abverlangte. Bei beschränkter formaler Kontinuität, verschob sich die Intention seiner Werke: an die Stelle einer »substantialisierten« Wiedergabe der Natur im Sinne der Blut- und Bodenmythologie trat eine illusionäre Repräsentationskunst. Seine Landschaften, nunmehr zu symbolisch-allegorischen Historien-darstellungen angereichert, wurden zu Metaphern der außenpolitischen Allmachtsfantasien seiner Auftraggeber. Der oberen NS-Führungselite zugehörig, bestellten sie großformatige Zyklen für ihre Politresidenzen, in die der Großteil der Bevölkerung keinen Einfluss fand. Entgegen der Proklamation von der ‚Kunst fürs Volk‘, war sie für Laien weder

---

<sup>28</sup> Schon Wolbert, 1982, S. 28, wies darauf hin, dass die Meinung, der Nationalsozialismus habe sich der traditionellen Plastik eines Kolbe, etc. nur bemächtigt, um sich humaner und progressiver zu zeigen, nicht richtig sei und nur dazu diene, die geschätzten Künstler reinzuwaschen.

verständlich noch zugänglich.<sup>29</sup> Selbst deren öffentliche Präsentationen, u.a. auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen«, oder ihre Bekanntmachung durch Zeitschriften, Postkarten o.ä., konnte ihnen kaum mehr als den Genuss handwerklicher Perfektion verschaffen. Denn die Inhalte waren derart komplex, dass sie auch heute noch in ihrer Aussagekraft vielfach unterschätzt werden.

Für die Bevölkerung weitaus offensichtlicher vollzog sich die *akute* Anpassung im Bereich Plastik. Blieben bis 1936 Formensprache und Proportionen dem Traditionell-Figürlichen verhaftet, ließen betont klassische Posen und einen am natürlichen Vorbild des Menschen geschulten Körperaufbau erkennen, so verhärtete sich im Zuge der Radikalisierung der Ausdruck der Figuren, der Körperaufbau wurde muskulöser, die Sinn-ebene deutlich aggressiver. Die Forschung sprach insbesondere von einer „Aufrüstung der männlichen Aktplastik“<sup>30</sup>, bei der die individuelle Handschrift des Künstlers hinter einer immer stärkeren Stilisierung zurücktrat. Spät, doch dezidiert bildete sich ein nationalsozialistisches Bildprogramm heraus, nach dem Wünsche und Ziele der NS-Machthaber un-  
zweideutig artikuliert worden, und die Künstlerschaft, dezimiert auf wenige Protagonisten, diese umzusetzen gewillt waren.<sup>31</sup>

Paradigmatisch für die NS-Plastik nach 1936 und die Phase der *akuten* Anpassung sind die Kunst und Person Arno Breker. Letztlich zeigt keiner der untersuchten Künstler eine solche, ‚totale‘ stilistische Anpassung: Sowohl formal als auch intentional kehrte er seiner früheren Kunstauffassung den Rücken, in dem er Rodins Einflüsse negierte, Michelangelos pervertierte und darüber hinaus sogar das Portrait, als seine - bis 1935 und nach 1945 – wichtigste künstlerische Domäne aufgab. Fortan kennzeichnete „eine das Individuelle missachtende, formelhafte Leere“<sup>32</sup> seine Werke, bei denen es sich um eine Art Klonen eines einzigen männlichen Akttyps handelt, der in lähmender Wiederholung und künstlerischer Einfalt zum NS-Idealbild manifestiert wurde. In seiner Heroik appellativ wie dekorativ, wurde er kongenial, sogar über Gebühr den Anforderungen seiner Auftraggeber gerecht.

Demgegenüber nimmt sich die künstlerische Anpassung eines Fritz Klimsch sehr oberflächlich aus. Seinen eklektischen Stil pflegend, sah er sich in Anbetracht der allgemeinen Radikalisierung zur Stabilisierung seiner Auftragssituation bzw. zur Beibehaltung seines Status’ zu einer Adaption bestimmter, vom Nationalsozialismus favorisierter Stilmerkmale

---

<sup>29</sup> Hermand, Bewährte Tümligkeiten 1976, S. 108, verwies ebenfalls darauf, dass sich die Proklamationen des einfachen Lebens, der Kunst für jedermann oder deren Allgemeinverständlichkeit schließlich als geheuchelt erwies, denn je sicherer sich die Nationalsozialisten in der Volksbeherrschung fühlten, um so deutlicher prägte sich auch ihr Hang zum Luxus, zur öffentlichen Zurschaustellung ihres Eigentums aus. Hermand verwies auch auf Hinz, der hinsichtlich dieses Phänomens bereits vom „Makart-Geist“ gesprochen hatte; vgl. Hinz, 1974, S. 116

<sup>30</sup> Zitat Petsch, 1987, S. 46

<sup>31</sup> Schirmbeck, 1984, S. 64ff., der diese Verhärtung der Formensprache ebenfalls an den Arbeiterdarstellungen Fritz Koelles beobachtete, beobachtete ebenfalls stärkere Anpassungsbestrebungen nach 1936.

<sup>32</sup> Zitat Leber, 1998, S. 83

genötigt. Als Demonstration seiner Fähigkeiten als Bildhauer erotisierender Frauenakte genügte der Verzicht auf die ehemals seine Kunst auszeichnende Zeitlosigkeit:

Repräsentative Skulpturen vergrößerte er nunmehr bevorzugt ins Monumentale; die Reize der ganz dem Zeitgeschmack entsprechenden, üppigen Frauenkörper stellte er unmissverständlich zur Schau, die Identifikation des Rezipienten erleichterte er durch zeitspezifische Frisuren. Klimsch Konzessionen waren formaler Natur. Intentional bedurfte es keiner Veränderungen, da seine gefällig posierenden Frauenfiguren von jeher dem Idealbild des NS-Frauenaktes, d.h. der favorisierten Darstellung der Frau als Objekt männlicher Begierde, entsprachen.

Im Gegensatz zu Breker und Klimsch zeigt Georg Kolbe keine weiteren Schritte stilistischer Anpassung nach 1936. Die mittels seines Stralsunder Kriegermals errungene, staatliche Akzeptanz schien ihm ausreichend gesichert. Nur: Gelegentlich musste er seine Konformität und die ihm zuerkannte Vorbildfunktion als älterer Bildhauer von Zeit zu Zeit mit einschlägigen Bildwerken unter Beweis stellen. Dass in Folge dessen seine Figuren des öfteren ins ‚Monoton-monumental[e]‘<sup>33</sup> und vollkommen Unverbindliche abglitten<sup>34</sup>, d.h. in Haltung, Ausdruck und Intention verkrampft und aufgesetzt wirken, ist daher vielmehr ein qualitatives Problem, nicht Kennzeichen eines erneuten stilistischen Wandels hinsichtlich der gestiegenen Erwartungen seiner Auftraggeber.

Zusammenfassend ist daher festzustellen: Nicht die Phase der Konsolidierung und Stabilisierung der NS-Herrschaft zog die stärksten stilistischen Anpassungserscheinungen nach sich, sondern die allgemeine politische Radikalisierung nach 1936. Denn: Die konsequentere Umsetzung der kollektiven Zwangsmaßnahmen nach 1936 forderte erst jetzt vor dem Hintergrund drohender Repressalien, wie z.B. dem Ausstellungsverbot in Folge des rigoros praktizierten Ausschlusses aus der »Reichskulturkammer«, ihren Tribut. Mögen die Nationalsozialisten auch 1937 das Ende der ‚Stilverwirrung‘ beschworen und darauf hingewiesen haben, dass die gewährten »4 Jahre Zeit«<sup>35</sup> der Anpassung verstrichen seien, der eigentliche stilistische Umbruch erfolgte erst jetzt. Denn mit der sich verschärfenden NS-Kunstpolitik stiegen auch die Anforderungen an eine repräsentative, respektive systemverherrlichende Kunst, die zwangsläufig eine nochmalige Steigerung des bisher Gebotenen bedingte. Sie mittels eines, die NS-Kunst nunmehr charakterisierenden, »heroischen Realismus« gegenseitig überbietend, wetteiferten viele Künstler um Ruhm und Status, buhlten um Vorteile und Vergünstigungen. Sie einen Platz im Lichtschatten der politischen Macht zu sichern, verlangte daher von Emporkömmlingen bzw. Ehrgeizlingen, wie Arno Breker oder Werner Peiner, eine stilistische Anpassung bis hin zur Selbstaufgabe künstlerischer Souveränität und moralischer Integrität, von etablierten

---

<sup>33</sup> Damus, 1978, S. 108

<sup>34</sup> Vgl. Deicher/Luckow/Schulz, 1983, S. 138

<sup>35</sup> Hitler, Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1933; zitiert nach Wulf, S. 64ff.

Künstlern, wie Georg Kolbe oder Fritz Klimsch, dagegen ‚nur‘ die Wahrung ihrer korruptierten Kontinuität. Intentionale Konzessionen bei formaler Nonkonformität, selbst im Fall ihrer Steigerung zur anbiedernden Unterwürfigkeit wie im Fall Franz Radziwills, erregten weder Aufmerksamkeit noch zogen sie Vorteile nach sich.

## **4.2. Von Kooperation und Kollaboration: Ursachen und Motive stilistischer Anpassung**

Das NS-System, das sich zur Durchsetzung seiner Ziele maßgeblich der Indoktrination und Manipulation bemächtigte, versuchte bekanntlich möglichst viele Intellektuelle – mit unterschiedlichem Erfolg und aus unterschiedlichen Gründen - zu integrieren.<sup>1</sup> Den Künstlern unter ihnen kam, wie bereits anderenorts erläutert, die Aufgabe zu, die neuen politischen Machtverhältnisse und Werte nach innen und außen sicht- und erfahrbar zu machen oder der Gesellschaft durch die Präsentation alles ‚Schönen‘ und politisch Unverbindlichen eine Rückzugsmöglichkeit fern des politischen Alltags zu offerieren. Im Dienst der Macht wurde ihre Kunst Instrument eines gigantischen Propagandaapparates, mit der der Nationalsozialismus seine Macht konsolidierte wie stabilisierte und der zur Mobilisierung der Bevölkerung gegen potenzielle Feinde erforderlich war. Je autoritärer die Macht des NS-Staates wurde, desto aggressiver wurde die Kunst und Kultur als Instrument zu seiner Durchsetzung eingesetzt.

Allerdings lässt dies leicht vergessen, dass es genügend kultureller Persönlichkeiten, ob bildender Künstler, Schriftsteller oder Wissenschaftler, etc., bedurfte, die sich dazu drängen ließen oder bereit waren, ihre Fähigkeiten zur Verfügung zu stellen und die erforderliche Kultur zu schaffen. Rathkolb wies darauf hin, dass die Funktion der Kunst als „konstitutives und erhaltendes Element“ der NS-Herrschaft zwar von Politikern erdacht und konzipiert, aber von Künstlern umgesetzt und mit Breitenwirkung ausgestaltet werden musste.<sup>2</sup> Frommhold sprach vom Ziel der faschistischen Kunstpolitik, der »Vergewaltigung der Massen« [Walter Benjamin] durch eine Ästhetisierung des politischen Lebens, das nicht ohne „willige oder wenigstens dumpfe Produzenten oder materielle Bedingungen, die ihn dazu zwingen“ erreicht worden wäre.<sup>3</sup> Hinz nannte seinerseits das „Moment der handfesten Interessen“ Einzelner oder „bestimmter Gruppen auf Ämter, Stellungen und den Absatz ihrer Produkte“, die die Voraussetzung dafür bildeten, dass „der Faschismus überhaupt seine Herrschaft hatte wahren und stabilisieren können“.<sup>4</sup>

Die Ursachen und Motive der Anpassung, die der Umworbenen wie die der sich Anbiedernden, waren verschiedenartig und selbst der Grad ihrer Bewusstheit im Vorgehen dürfte in Einzelfällen schwer messbar sein.<sup>5</sup> Doch – und dies bestätigen die Untersuchungsergebnisse unzweifelhaft – ist ihre Bereitschaft, sich und ihre Kunst in den Dienst

---

<sup>1</sup> Reichel, 1993, S. 322

<sup>2</sup> Zitat Rathkolb, 1991, S. 272

<sup>3</sup> Zitat Frommhold, 1978, S. 13

<sup>4</sup> Zitate Hinz, 1974, S. 34

<sup>5</sup> Schon Mittag, *Ohn' Ursach'* 1999, S. 292, wies auf die Schwierigkeit des Beweisens hin, „was in einem einzelnen Anpasser, Mitläufer, Akteur damals vorgegangen ist, nicht zuletzt da persönliche Überlieferungen immer der „apologetischen Zwecksetzung verdächtig“ blieben.

der NS-Propaganda zu stellen und sich das fortwährende Interesse der NS-Machthaber zu sichern, keineswegs auf eine existenzbedrohende Situation zurückführen.<sup>6</sup> Wenn- gleich nicht vergessen werden sollte, dass grundsätzlich auch Künstler in einem gesellschaftlichen System mit Interessenkonstellationen und wechselseitigen Abhängigkeiten leben, so gab es doch durchaus Alternativen zu ihrer Vorgehensweise, nur waren sie aus unterschiedlichen Gründen nicht gewillt, diese für sich in Erwägung zu ziehen. Eben dies zeichnet sie als Opportunisten aus und unterscheidet sie von denjenigen Künstlern, die sich aus der Öffentlichkeit zurückzogen und dennoch Teil der NS-Gesellschaft blieben.

Als Antriebsmotive sind, mit Blick auf die Untersuchungsergebnisse der exemplarisch ausgewählten Künstler, insbesondere zwei hervorzuheben, die über sehr persönliche und im einzelnen zu spezifizierende Beweggründe hinaus alle Künstler einen: Eitelkeit und Ehrgeiz. Der egoistische Wunsch, als Künstler im Rampenlicht zu stehen, an Renommee nicht zu verlieren bzw. das soziale wie gesellschaftspolitische Prestige zu erhöhen, senkte die Hemmschwelle, die eigene künstlerische Autonomie preiszugeben, so dass das „(selbst-)mörderische Spiel von Täuschung und Selbsttäuschung“<sup>7</sup> beginnen konnte. Als solcher spiegelt er die beruflich bedingte Sonderstellung des Künstlers wieder, der, stärker als andere Berufssparten, dem stets vorherrschenden Konkurrenzdruck ausgesetzt ist.

Arno Breker, der nach jahrelangem Auslandsaufenthalt unter Vorbehalt nach Deutschland zurückkehrte, fand nicht sogleich ideale Bedingungen für sich vor. Im Gegenteil, sich nur langsam in der für ihn ungewohnten Kunstszene etablierend, erregte er erst 1936 mit seinen beiden Wettbewerbsbeiträgen zur Gestaltung des Berliner »Reichsportfeldes« das von ihm ersehnte Aufsehen. Als ihm schließlich der Auftrag über die beiden Reichskanzleifiguren angetragen wurde, rückte die verführerische Aussicht greifbar nahe, die politischen Machthaber von seiner Eignung als Staatskünstler zu überzeugen und zu einem der bedeutendsten Künstler im NS-Staat aufzurücken. Eitelkeit und Ehrgeiz, gepaart mit Obrigkeitshörigkeit, bewogen ihn dazu, mit seiner eigenen Kunstan- schauung zu brechen. Bereitwillig und wohlkalkuliert berücksichtigte er die ideologisch begründeten Interessen und reüssierte zum bedeutendsten Künstler des Dritten Reiches, schien sich hiermit doch seine Hoffnung zu realisieren, zum „Michelangelo des 20. Jahr- hunderts“ zu avancieren.<sup>8</sup> Hilfreich war ihm seine Empathie in Bezug auf Hitlers künstle- rische Ambitionen: Dessen Favorisierung Thoraks wies Breker den Weg, den er künstle- risch einzuschlagen hatte. Zwar blieb er symbolhafter, intellektueller - wenn man über-

---

<sup>6</sup> Insofern muss Frommhold, 1978, S.13f., widersprochen werden: Er wies als Ursachen für Anpassung Opportunität und Verrat an der eigenen Kunst weit zurück. Meist sei es, seiner Auffassung nach, reine Selbsttrettung gewesen, die die Künstler habe kooperieren lassen.

<sup>7</sup> Zitat Reichel, 1993, S. 323

<sup>8</sup> Zitat Deicher/Luckow/Schulz, 1983, S. 135. Auch Haug, 1986, S. 167, betonte, dass Breker nach seiner Einbindung in das Regime geradezu „gegiert“ habe.

haupt hiervon sprechen kann -, doch ordnete er sich, geblendet von den Möglichkeiten, die sich ihm boten, schnell den formulierten Zwängen in vorausschauendem Eifer unter. Selbst als er das Vertrauen seiner Auftraggeber genoss und Art und Umsetzung seiner Aufträge selbstständig bestimmen konnte, scheint ihn noch immer das Gefühl bedrängt zu haben, sich mit extremen Übersteigerungen von Form und Inhalt ständig selbst überbieten zu müssen, um sich nicht zuletzt für weitere Aufträge anzuempfehlen. Inspiriert von Albert Speer und dessen Neugestaltungsplänen für Berlin, verlor Breker schließlich, be rauscht vom Erfolg, jegliches Maß. So hinterließen sein sich mehrender Ruhm und Einfluss bei bislang unbekannten Vergünstigungen Spuren: Sie führten zu einem ins Krankhafte gesteigerten Größenwahn, der seiner Kunst und seiner Person jegliche Integrität raubte sowie ihn nach 1945 jeglicher Selbstkritik entzog. Insofern teilte er das Schicksal all derer, die an der Entstehung eines lang ersehnten Gesamtkunstwerkes mitzuarbeiten glaubten und an den prophezeiten Triumphen zu partizipieren gedachten, die ihnen ihr glanzloser Alltag vorenthielt.<sup>9</sup> Persönliche Gewissenszweifel, sofern sie jemals aufkamen, wurden ignoriert oder verdrängt: So wies Breker später jeden Vorwurf, in die MACHenschaften der NS-Herrschaft verstrickt gewesen zu sein, zurück und berief sich darauf, er habe seine herausragende Position stets gezielt genutzt, um Unzählige vor Diffamierung und Verfolgung durch die Nationalsozialisten zu bewahren.

Den Traum, zu einem ganz Großen im neuen Staat aufzusteigen, verbunden mit dem Wunsch, am herbeigesehnten ‚Aufbruch in die neue Zeit‘, zur »nationalen Erhebung«, beizutragen, träumte auch Franz Radziwill, der anfangs mit dem »linken«, parteioppositionellen Flügel der NSDAP sympathisierte. Von den neuen politischen Protagonisten versprach er sich Verbindlichkeit und Halt sowie die Durchsetzung seiner fantastischen Vorstellung von einem „roman-tisch-utopischen Antikapitalismus“.<sup>10</sup> Seine Illusion zerbarst jämmerlich; er scheiterte am Janusgesicht des NS-Staates: Zwar forderte dieser eine Kunst, die seine Ideale versinnbildlichte, doch war er nicht gewillt, sie in einem ‚magisch-mystischen‘ Realismus dargestellt zu sehen. Ein verblendeter Starrsinn, eine ausgeprägte Gier und eine ignorante Überheblichkeit trieben Radziwill zu immer weiteren Konzessionen, bis auch ihm die Aussichtslosigkeit seiner Situation deutlich wurde. Doch erst seine Unfähigkeit, nach 1945 zu seinem Handeln zu stehen, ließ ihn zu einer ganz besonders tragischen Gestalt der deutschen Geschichte werden.

Als besonders gefährdet, sich in den Dienst der neuen Machtverhältnisse zu stellen, erwiesen sich die Vertreter der figürlich-traditionellen Bildhauerei, darunter die beispielhaft ausgewählten Künstler Fritz Klimsch und Georg Kolbe.<sup>11</sup> Um 1930 genossen sie noch immer hohes Ansehen, obwohl sie längst nicht mehr die innovativen Impulsgeber

---

<sup>9</sup> Hohenthal, 1991, S. 176

<sup>10</sup> Zitat Grimm/Hermand, 1980, Vorwort der Herausgeber

<sup>11</sup> U.a. Betthausen, 1990, S. 328

waren. Hatte die Kunst dieser, um 1880 geborenen Bildhauergeneration zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die wilhelminische Plastik ihren Tiefpunkt erreichte, entscheidend zur Loslösung des etablierten, auf naturalistische Genauigkeit bedachten Akademie-Stils beigetragen, so führte schließlich, gegen Ende der 1920er Jahre, ihre Beharrlichkeit, mit der sie kontinuierlich und ohne größere Variabilität Stehende, Sinnende, Emporschauende, etc. schufen, zu eintöniger Unverbindlichkeit. Beeindruckten zuvor ihre, in sich ruhenden, sich selbst genügenden Aktfiguren in ihrer Natürlichkeit, die im Kontrast zum hohlen Pathos und der allegorischen Verkleidung ihrer Zeit standen, so entwickelten gegen Ende der 1920er Jahre nicht mehr sie, sondern jüngere Bildhauer, wie z.B. Hermann Blumenthal, Gerhard Marcks, Ernest de Fiori, die figürliche Plastik weiter, indem sie deren zeitlich entrückten Aktbildern zeitspezifische Bilder des Menschen gegenüberstellten.<sup>12</sup> Als Reaktion auf die Erfahrungen im Ersten Weltkrieg und die sich überschlagenden politischen Ereignisse wirkten ihre Werke authentischer, spiegelten sie doch die Gefühle dieser als chaotisch empfundenen Zeit wieder und reduzierten die bildhauerische Leistung nicht auf die Lösung rein formaler Probleme. Während sich letztere vor diesem Hintergrund kaum gegen den Vorwurf der »Entartung« zur Wehr setzen konnten, gewann die ältere Bildhauergeneration nach 1933 erneut an Einfluss, vorausgesetzt die Deklamation ihrer Systemkonformität war überzeugend, ihre Motivation, sie unter Beweis zu stellen, ungebrochen.

Klimsch, dem man aufgrund seines kitschig-seichten Stils schnell politische Unbedarftheit unterstellt, welches sich angesichts seines kunstpolitischen Engagements schon während der Weimarer Republik als Fehleinschätzung erweist, schmeichelten die unerwarteten Sympathiebekundungen, ließen sie ihn doch im ‚Glanz vergangener Zeiten‘ schwelgen. Als es der künstlerische Nachwuchs jedoch um 1936 weitaus besser verstand, die NS-Anforderungen an die Kunst bildlich umzusetzen als er, sah er sich zu verhältnismäßig geringen stilistischen Zugeständnissen genötigt, sollte sich nicht noch einmal die ihn für bittere Erfahrung wiederholen, ins künstlerische Abseits zu geraten. Sein Wunsch nach Anerkennung und künstlerischer Behauptung war stärker als der nach künstlerischer wie moralischer Integrität. Doch – und dies unterscheidet ihn von den Anderen – befand er sich tatsächlich in einer wirtschaftlich schwierigen Situation: Seine finanziellen Belastungen waren überdurchschnittlich hoch, da er für die Kosten der Behandlungen und Sanatoriumsaufenthalte seiner schwerkranken Tochter aufkommen musste, die in lebenslange Abhängigkeit von der elterlichen Fürsorge geraten war. Sein Verantwortungsbewusstsein – aus dieser Sicht gleichsam eine Belastung des mehrfachen Familienvaters – sollte über die reine Profilierungssucht hinaus als Motiv der stilistischen Anpassung nicht unterschätzt werden.

---

<sup>12</sup> Vgl. z.B. Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 15



Kolbe dagegen war durch seine Expressionismus-Phase weitaus angreifbarer und galt – im Gegensatz zu Klimsch und dessen längst verblasstem Ruhm – zur Zeit der Weimarer Republik als angesehener Künstler. Es bedurfte seinerseits gewisser Anstrengungen, um vom NS-Staat akzeptiert zu werden. Doch auch in seinem Fall erwiesen sich seine Eitelkeit sowie sein ausgeprägtes Selbstbewusstsein als einer der bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit als die entscheidenden Antriebsmomente, mit den neuen Machthabern zu paktieren. Sein Intellekt schreckte ihn nicht davor zurück, im Gegenteil: Auf seiner Verehrung von Friedrich Nietzsche basierte seine, schon vor 1933 ins Elitäre tendierende Gedankenwelt, die seltsam weltfremd erscheint und dergestalt sogar an die abstruse NS-Weltanschauung erinnert. Doch war er keineswegs Sympathisant der NS-Bewegung, welches ihm paradoxerweise eben dieses elitäre Denken wiederum verbat. Nur vermochte er den Stigmatisierungsdruck als nonkonformer Abweichler, gar als »Entarteter« nicht zu ertragen. Seine Vorbehalte unterdrückte er in seinem öffentlichen Werk, zumindest bis er als »unersetzlich« galt, so dass sein Œuvre eine gewisse Doppelbödigkeit aufweist.

Maßgebliches Motiv für Peiners berechnende Anpassung war ebenfalls die Angst vor der künstlerischen Bedeutungslosigkeit. Schon früh die Aufmerksamkeit der NS-Machthaber erringend, verlangte sein erfolgsverwöhntes Ego immer stärker nach Vorteilen und Vergünstigungen. Sie zu erringen, war ihm ein Leichtes, da er sich bei weitem qualitativ vom Gros der geduldeten Maler im Dritten Reich abhob. Doch uferete seine Gier - Breker nicht unähnlich - ins Maßlose aus, so dass sich der ansteigende Grad seiner obrigkeitshörigen Untertänigkeit stets deckungsgleich in seinen systemverherrlichenden NS-Werken spiegelt.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Weniger die Angst vor Gewalt, Zwang und Überwachung war das Hauptmotiv stilistischer Anpassung, als vielmehr das „Instrument der institutionalisierten Bevorzugung“.<sup>13</sup> Schon Rathkolb betonte, dass der Mythos begraben werden müsse, dass politische Passivität und künstlerischer Opportunismus auf die Angst vor dem Regime zurückzuführen seien.<sup>14</sup> Im Gegenteil, in den seltensten Fällen spielte die Kapitulation vor dem staatlichen Terror eine entscheidende Rolle, zumal diejenigen, die im Kreuzfeuer der politischen Machthaber standen, keine Gelegenheit bekamen, sich mit den neuen Verhältnissen zu arrangieren. Der Wunsch nach Anerkennung und künstlerischer Behauptung, nach materieller Sicherheit und Schutz des Lebensstandards<sup>15</sup> zeigt sich als wesentlich ausgeprägter als der nach Wahrung künstlerischer

---

<sup>13</sup> Zitat Rathkolb, 1991, S. 271

<sup>14</sup> Rathkolb, 1991, S. 271

<sup>15</sup> Reichel, 1993, S. 322, verwies auf zwei weitere, grundsätzlich mögliche Motive der stilistischen Anpassung: Rebellion im politischen Sinn, als Wunsch nach Veränderung der bestehenden Verhältnisse, oder ein neu entfachter Nationalstolz (vgl. v. Beyme, 1998, S.156). Im Rahmen dieser Studie sind sie allerdings zu ver-

Unabhängigkeit und moralischer Integrität. Das politische Bewusstsein war gering ausgeprägt, um so stärker aber der Wille, den unüberhörbaren Versprechen der NSDAP Glauben zu schenken und unter den neuen Bedingungen Karriere machen zu wollen.<sup>16</sup> Sie unterlagen nicht dem so häufig zitierten Charisma von Hitler, wenn auch vielfach eine ausgeprägte Form der Obrigkeitshörigkeit ihre Anpassungsbereitschaft erleichterte. Sie beruht auf dem Denken, dass das, was aus demokratischen Wahlen hervorgegangen ist, weder unrechtmäßig noch schändlich und in Folge dessen weder zu hinterfragen noch zu kritisieren sei. Angesichts dieses Eskapismus sprach Reichel daher auch von einer „metaphysische(n) Verblendung hier, (einem) ästhetisch verblendeten Machtzynismus dort“.<sup>17</sup> Zweifellos kann aus heutiger Sicht nicht gefordert werden, dass alle emigrieren oder am Widerstand hätten teilnehmen müssen, doch sollte der künstlerische Opportunismus und mit ihm der ego-zentrische Wunsch nach Anerkennung, Macht und Einfluss, der den Betroffenen den Blick für alternative Wege verspernte, nicht länger als eine Option verschwiegen werden, die Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zu überstehen.

---

nachlässigen, da der künstlerische Opportunismus per definitionem solche Motive von vornherein ausschließt.

<sup>16</sup> Vgl. Broszat: Grundzüge der gesellschaftlichen Verfassung des Dritten Reiches. In: Broszat/Möller (Hg.): Das Dritte Reich. München 1986, S. 38-64, speziell S. 54

<sup>17</sup> Zitat Reichel, 1993, S. 323

### 4.3. Folgen und Auswirkungen stilistischer Anpassung

Bereits die Darstellung der stilistischen Anpassung bzw. des künstlerischen Opportunismus zeigte, dass weder die betreffenden Maler noch Bildhauer ihren Stil nach 1933 abrupt veränderten, so dass – in Kongruenz zu den Erkenntnissen der allgemeinen NS-Kunstforschung – auch ihrerseits von keinem stilistischen Neubeginn nach der Machtübernahme gesprochen werden kann. Vielmehr kennzeichnen Kontinuitäten und Brüche die Situation der Kunst zu Beginn der nationalsozialistischen Ära, so auch ihre Œuvre. Da zu diesem frühen Zeitpunkt eine systemadäquate Kunst fehlte, die dem NS-Anspruch als einem zweckdienlichen Propagandainstrument vollauf gerecht wurde, griffen die NS-Machthaber bekanntlich auf konservativ-traditionell verankerte Maler bzw. auf die Bildhauer der gemäßigten Figürlichkeit zurück. Mit ihnen ließ sich einerseits die große Lücke schließen, die die Ausschaltung aller »entarteten, kulturzerstörenden Elemente« alsbald auch in den Reihen der Künstler aufgerissen hatte, andererseits die bürgerlichen Traditionen fortsetzen und somit das Gesicht als kunstliebende und –fördernde Staatsform wahren bzw. etablieren. Dass unter ihnen auch solche weilten, die aus genannten Gründen schon sehr früh stilistische Anpassungsbereitschaft signalisierten, wie Georg Kolbe und Werner Peiner, oder die gegen ihre offensichtliche Indienstnahme keine Einwände erhoben, wie der zu Beginn des Dritten Reiches Kontinuität wahrende Fritz Klimsch, erleichterte die Situation erheblich. So überrascht nicht, dass sie, sowohl die Anzahl ihrer Auszeichnungen und ihrer später auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« präsentierten Werke als auch die ihrer monographischen Artikel in den NS-Kunstzeitschriften betreffend, zu den am meisten protegierten Künstlern des Dritten Reiches avancierten. Als Teil der »konservativen Revolution«, die als Widerstand gegen die „Überfremdung der nationalen Kulturtraditionen“ gepriesen wurde<sup>1</sup>, retteten sie, nach Meinung der Nationalsozialisten, die Malerei und Bildhauerei vor dem ‚Verfall‘ und den ‚Erscheinungen der Entartung‘ – wofür man sich von Seiten des NS-Regimes entsprechend erkenntlich zeigte. Dass einige wenige Werke dieser Künstler dennoch als »entartet« eingestuft wurden, widerspricht dem nicht, sondern deutet auf die Abstrusität der NS-Kunstideologie und der hieraus resultierenden, diskrepanten NS-Kunstpolitik.

Als sich schließlich mit der allgemeinen politischen Radikalisierung auch die Richtung, welche die Kunst fortan einzuschlagen hatte, konkretisierte und die Künstlerschaft, entsprechend dezimiert, nur noch das geforderte Ideal umzusetzen brauchte, erregten erneut insbesondere diejenigen die Aufmerksamkeit der Machthaber, die sich stilistisch vom Gros der geduldeten Künstlerschaft absetzten. Um die Gunst der NS-Machthaber ringend, entwickelten sie eine tatsächlich NS-spezifische Formensprache, die wenig origi-

---

<sup>1</sup> So rechtfertigte Robert Scholz, 1977, S. 19, noch 1977 die kunstpolitischen Maßnahmen nach 1933.

nell, doch propagandistisch hoch wirksam war. Insbesondere diejenigen, die zur Verherrlichung des NS-Staates oder zur Manipulation und Indoktrination der Bevölkerung mittels ihrer Kunst beitrugen, wie Arno Breker und Werner Peiner, sicherten sich dank ihrer Skrupellosigkeit die Protektion der NS-Führungselite. Dagegen traten diejenigen in den Hintergrund, die mit ihren Sujets hinter diesen neu formulierten Maßstäben zurückblieben: Zu ihnen zählt zum einen Fritz Klimsch, dessen weibliche Aktplastik trotz der zu beobachtenden Steigerung sich hierfür als unangemessen erwies; zum anderen Georg Kolbe, dessen letztlich noch immer zu sehr in sich ruhenden männlichen Akten trotz aller systemkonformer Idealisierung der in Anbetracht der fortgeschrittenen Herrschaftsphase so dringend erforderliche Aktionismus zur Mobilisierung der Massen fehlte. Überdies war seine Bereitschaft sich stilistisch anzupassen, längst ausgereizt.

Abgesehen von dem Verlust an Innovation durch die Ausschaltung der Avantgarde, erwiesen sich die Auswirkungen und Konsequenzen dieser Entwicklung als folgenreich:

In der Malerei, insbesondere in der zur Diskussion stehenden Landschaftsmalerei, erstarrte bekanntlich durch die Förderung akademischer, traditioneller Stilrichtungen, die den Richtungsstreit der Kontrahenten Goebbels und Rosenberg überstanden hatten, die Kunst zur künstlerischen Routine. Die NS-Kriterien, wie die geforderte Sorgfältigkeit der Darstellungsweise oder eine am naturalistischen Vorbild angelehnte Formsprache, führten zu einem biedereren Eklektizismus, der das Gros der Malerei ausmachte. So sprach Backes zu Recht von einer Dominanz des Mittelmaßes.<sup>2</sup> Künstler, wie Franz Radziwill, aber auch Emil Nolde oder Alexander Kanoldt, die sich dem Nationalsozialismus zeitweilig oder dauerhaft verbunden fühlten und für Qualität und Modernität hätten bürgen können, wurden spätestens 1937 als »entartet« stigmatisiert – mit Ausnahme von Werner Peiner. Ihm gelang es auf hohem Niveau, die Landschaftsmalerei, die in den 1920er Jahren als „überholtes Thema“<sup>3</sup> galt und selbst im Nationalsozialismus, trotz ihrer prozentualen Übermacht auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen«, aus propagandistischer Sicht recht bedeutungslos gewesen ist, wieder salonfähig zu machen. Ihr durch eine historisch-allegorische Metaphorik ein ganz eigenes Gepräge verleihend, ließ er schließlich auch intentional sein Gemälde »Deutsche Erde« und damit die vom völkischen Lager propagierte »Blut- und Bodenmalerei« weit hinter sich. Innovativ und elitär ragt seine Kunst, mit der der Maler, getrieben durch Geltungssucht und Ehrgeiz, über sich hinauswuchs, aus der Masse der NS-Malerei heraus.

Ähnlich die Auswirkungen des künstlerischen Opportunismus im Bereich Plastik: Um so stärker die Bildhauer den Forderungen und Erwartungen des NS-Regimes nach

---

<sup>2</sup> Backes, 1988, S. 96

<sup>3</sup> Zitat Wedewer, 1978, S. 207

Kraft, Willensstärke, körperlicher ‚Vollkommenheit‘, Funktionstüchtigkeit, etc. in ihrer Aktplastik zu entsprechen suchten, um so stärker geriet der künstlerische ‚Wert‘ oder ‚Unwert‘ aus ihrem Blickfeld. Mit ihren systemkonformen Darstellungen führten sie dem Betrachter ein imponierendes Geschlecht vor Augen, dass das durch den Ersten Weltkrieg und seine Folgen, durch Inflation und Weltwirtschaftskrise angegriffene Selbstwertgefühl der Deutschen stärkte. Die männliche Aktplastik betreffend wurden nun auch Begriffe, wie Revanche, Auflehnung gegen den »Versailler Diktatfrieden«, gegen die Unterdrückung nach der »Schmach« des verlorenen Ersten Weltkrieges, die bereits zum gängigen Repertoire der NS-Propaganda gehörten, bildlich evoziert und beeinflussten die politische Stimmung in der Gesellschaft.

Qualitative Einbußen waren vorhersehbar: Allein die Gigantomanie hinsichtlich Monumentalität und Auftragsvolumen zog erstaunliche Mängel nach sich: So war beispielsweise Brekers Relieffries für den geplanten Triumphbogen in Berlin, dessen Einzelelemente jeweils 10 Meter hoch waren und zudem für eine Anbringung in beachtlicher Höhe vorgesehen waren, keineswegs auf diese enorme Untersicht gearbeitet. Der ergebene Eifer solcher Künstler, mit dem sie die Wünsche der NS-Machthaber nach Naturalismus bei zugleich identitätsstiftender Stilisierung, nach enthusiastischer Dynamik bei zugleich hoheitsvoller Beständigkeit befriedigten, führte zu dem bekannten, heroisch-affektierten Realismus, indifferent in Form und Intention.<sup>4</sup> Die Unverbindlichkeit von Stil und Motiv machte es möglich, dass durch geringe Modifikationen ein und dieselbe Figur sowohl als Allegorie der »Wehrmacht« als auch als Metapher der »Bereitschaft«, wie im Fall Brekers, gelten konnte.<sup>5</sup> Diese Gestaltung von so genannten ‚Hüllen‘ gewährte eine erstaunliche Bandbreite an Interpretationsmöglichkeiten – und war sicherlich eine bewusste Entscheidung der Künstler, bot sie doch darüber hinaus erstaunliche Vorteile: Beispielsweise garantierte Breker den kontinuierlichen Rückgriff auf bereits vorhandene Figurenschablonen die Wiedererkennung seines persönlichen Stils. Dem Betrachter erleichterte er die Erfassung der tendenziellen Aussage und diente insofern der Etablierung übergeordneter NS-Werte. Darüber hinaus dürfte dem Bildhauer nur durch dieses, höchst effiziente Verfahren die Bewältigung seines enormen Auftragsvolumens bei extrem kurz angesetzten Auftragszeiten möglich gewesen sein. Da Breker nicht in Ungnade fallen wollte bzw. nicht die ihm erwiesene Gunst zu verspielen beabsichtigte, war er geradezu genötigt auf die langwierige Findung einer individuellen Bildidee und deren adäquate Umsetzung zugunsten von Typisierungen zu verzichten.<sup>6</sup> Auch Kolbe und Klimsch bedienten sich solcher,

---

<sup>4</sup> Wolbert, 1982, S. 74, sprach daher von einem „NS-eigenen Dilettantismus“, der selbst den technisch-perfektesten Plastiken anhafte.

<sup>5</sup> Vgl. Wolbert, 1982, S. 55, der hierfür als Beispiel bereits die Wandlung von »Zehnkämpfern« zu »Denkern« (Kolbe, Scheibe) anführte. Vgl. Hofmann, 1958, S. 63

<sup>6</sup> Auch Brekers geradezu sagenhafte Anzahl von Portraits, die bei Lohausen abgebildet ist, lässt unweigerlich die Frage aufkommen, ob sein Talent, das ihm in jungen Jahren attestiert wurde, nicht grundsätzlich maßlos

mit tradierten Formensegmenten angereicherten ‚Hüllen‘, die erst durch den propagandistisch unterlaufenen NS-Alltag oder den Aufstellungsort ihr spezifisches Gepräge erhielten bzw. ihre effiziente Konkretisierung erfuhren. Indem sie ‚nur‘ das Idealbild von einem untadeligen Körper vorführten, erwiesen sie sich als selektiv in Sinne der NS-Rasseideologie. Sofern sie jedoch z.B. durch Attribute oder durch die aktuelle Frisurenmode dem NS-Zeitgeschmack ihren Tribut zollten, wurden aus ihnen systemverherrlichende wie –verklärende Akte, die friedliche Lösungen, basierend auf politischer Diplomatie, als Möglichkeit zur Beendigung internationaler Konflikte ausschlossen bzw. die NS-relevante Rolle der Frau als Objekt erotischer Fantasien und männlicher Begierde legiti- mierten. Im Verhältnis zu Brekers konnotativ eindeutigeren Figuren sind ihre Plastiken nur scheinbar harmloser: Auch sie verweigerten jegliche Form von Individualität, korrumpierten somit das humanistische Menschenbild, zu dessen Darstellbarkeit sie zur wilhelminischen Zeit noch einen entscheidenden Beitrag geleistet hatten, und standen folgerichtig in Korrelation zur politischen Realität im nationalsozialistischen Deutschland und seinem Ziel der Vernichtung ‚unwerten‘ Lebens.<sup>7</sup>

Über die direkten Auswirkungen auf die eigene künstlerische Produktion hinaus beeinflussten die künstlerischen Opportunisten nachhaltig ihr Umfeld. Insbesondere die Bildhauer schufen mit dem, von ihnen institutionalisierten ‚heroischen Realismus‘ ein, aus heutiger Sicht künstlerisches Negativ-Vorbild, dass zum einen zu grundsätzlicher, monotoner Gleichförmigkeit führte. Als repräsentative Staatsdiener gleichsam auch Vorbilder für alle anderen Künstler, ebneten sie den Weg insbesondere derer, die mangels Talent zuvor im Schatten der Avantgarde standen. Dank der nunmehr gewichtigeren Funktion der Kunst als Propagandainstrument fanden sie bei einfacher Stiladaption die ihnen zuvor vorenthaltene Beachtung. Zum anderen – und dieser Synergieeffekt verlangt nach einer eigenen Untersuchung – engten die künstlerischen Opportunisten die Arbeit der ‚Unangepassten‘ ein und festigten das geistige Klima, in dem die Vorstellung von »artgemäß« und »entartet« gedeihen konnte.<sup>8</sup>

---

überschätzt wurde und wird. In ermüdender Wiederholung kopierte er scheinbar auch hier bereits Vorhandenes, adaptierte den Stil seiner jeweils als Vorbild empfundenen Künstler oder beließ es bei der exakten Nachahmung der zu portraitierenden Person.

<sup>7</sup> Vgl. Fischer-Defoy, 1985, S. 146

<sup>8</sup> Thomae, 1978, S. 388

## V. Künstlerischer Opportunismus im Dritten Reich

### 5.1. Künstlerischer Opportunismus: Phänomen und Facetten

Trotz der Bandbreite stilistischer Anpassung und individueller Beweggründe für die jeweilige Aufgabe der eigenen ästhetischen Überzeugung lässt sich das Phänomen des künstlerischen Opportunismus begrifflich-schematisch erfassen. Hierzu gilt es Motive und Verhaltensweisen der Einzelnen zu abstrahieren, um zu allgemeingültigen, verbindlichen Aussagen und schließlich auch, vor dem Hintergrund der Rahmenbedingungen, innerhalb derer sich Künstler, speziell in der Zeit des Dritten Reiches, bewegten, zu Beurteilungen zu gelangen.

Die unterschiedlichen Kategorien gegeneinander abzugrenzen, setzt einerseits voraus, entscheidende Merkmale klar zu benennen, andererseits die entsprechenden Unterschiede hervorzuheben. Wenn auch die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien fließend sind, so lässt sich durch die Beobachtung sich stetig wiederholender Mechanismen vom *integrativen*, *optionalen* und *analektischen* Opportunismus sprechen:

#### *Integrativer Opportunismus*

Charakteristisch für diese Form des Opportunismus ist, gemäß der Semantik dieses Wortes, die Eingliederung des Künstlers in ein größeres Ganzes, in diesem Fall in die Struktur des NS-Herrschaftsapparates: Die Funktion der Kunst als Instrument zur Darstellung und Repräsentation der Staatsmacht internalisierend, unterwarfen sich *integrative* Opportunisten bedingungslos, zeigten sich zur ‚totalen‘ stilistischen Anpassung bereit. Intentional wie formal setzten sie die neu postulierten Kunstideale bildnerisch um, welches eine gewisse Empathie in die Wünsche und Vorstellungen der oftmals miteinander konkurrierenden NS-Machthaber erforderte. Sie wiederum ging mit der Aufgabe jeglicher Distanz einher und schließt derart auch das Wissen über die Ausgrenzung missliebiger Kunst und Künstler im Dritten Reich ein.

Die Konsequenz: Der *integrative* Opportunismus führte zur Selbstaufgabe jeglicher künstlerischer Autonomie, bedeutete den Verlust an Souveränität und Integrität, implizierte er doch die absolute Loyalität gegenüber den Auftraggebern, in diesem Fall den NS-Befehlshabern. Als Gegenleistung für die willfährige Hingabe und die Zurückstellung persönlicher Bedürfnisse dankte in diesem Fall das NS-System mit bislang unbekannten Vergünstigungen und Vorteilen, die ihnen ansonsten verwehrt geblieben wären. Sie erleichterten die erforderlichen Kompromisse und Zugeständnisse einzugehen, standen sie noch so konträr zu den eigenen künstlerischen Überzeugungen, und spornten zu weiteren Höchst-

leistungen an. „Im Strahlungsfeld der Ereignisse“<sup>1</sup> durch Ruhm und Einfluss, Gier und Geltungssucht ge- wie verblendet, hielten sich die Be-treffenden für »unersetzlich«, selbst dann noch, als die Illusion von der Unantastbarkeit zerbarst, wie in diesem Fall nach 1945 mit der Zerschlagung der utopischen Allmachtsfantasien der Nationalsozialisten durch die Alliierten. Sofern sie auf dem Höhepunkt ihrer Karriere oder nach ihrem jähen Sturz nach 1945 überhaupt jemals von Selbstzweifeln gequält wurden, verdrängten sie diese, zumal sie sich schließlich als derart korrupt erwiesen, dass sie sich selbst aus dieser Situation nicht mehr hätten befreien können – die Abhängigkeit hatte Verpflichtungen erzeugt und umgekehrt. Statt nach Kriegsende Verantwortung für ihr indoktrinäres Handeln zu übernehmen, spinnen sie weiter ihren Kokon von der selbsttrügerischen Illusion ihrer künstlerischen Unabhängigkeit und rechtfertigten ihren fragwürdigen Ruhm mit künstlerischen Allgemeinplätzen, wie dem Streben nach ‚Schönheit‘, ‚Klarheit‘ oder ‚Formvollendung‘. Die Einsicht, dass dieser mit Hilfe von Verklärung und Egoismus sowie aus künstlerischer Sicht mit Verherrlichung der NS-Verbrechen erworben wurde, ließen sie bis an ihr Lebensende vermissen – nicht zuletzt aus eigennützigem Selbstschutz.

Eine der markantesten Persönlichkeiten des *integrativen* Opportunismus ist Arno Breker. Sein Begehren, zu einem der bedeutendsten NS-Staatskünstler zu avancieren, setzte die intentionale wie formale Aufgabe des eigenen Stils voraus, die ihm eine bilderbuchartige Karriere ebnete. Im Gegensatz zu Peiner, war er gezwungen, sich seinen Aufstieg durch die völlige Verleugnung seiner künstlerischen Überzeugung zu erkaufen, da sein Frühwerk maßgeblich von im Dritten Reich als »entartet« diffamierten Vorstellungen beeinflusst worden war. Als willfähriger Handlanger des NS-Regimes formulierte er die künstlerischen Interessen der NS-Machthaber ohne Einspruch und Kritik und trug mit seinen kriegsverherrlichenden Männerakten zur Indoktrination und Manipulation der Bevölkerung bei. Die grenzenlose Verehrung seiner Kunst steigerte seine Hybris, ließ die Protektion als selbstverständliches, angemessenes Privileg erscheinen. Sein vorausschauender Eifer, mit dem er die Wünsche zu befriedigen beabsichtigte, schützte ihn dabei einerseits vor der Gefahr, ihre Protektion zu verlieren, andererseits führte er stilistisch zu seinem bekannten NS-Heroismus, der konkurrenzlos war. Als Nutznießer des NS-Systems, der überdies durch seine Ämteranhäufung immensen Einfluss auf die NS-Kunstpolitik sowie die jüngere Künstlergeneration ausgeübt hatte, verlor er nach 1945 jegliche Reputation, zumindest all derer, die nicht mit gleicher Ignoranz und Verblendung wie er die Realitäten des Dritten Reiches zu verwässern suchten.

---

<sup>1</sup> Titel der vielfach zitierten künstlerischen Memoiren Arno Brekers, Oldendorf 1972.



## Optionaler Opportunismus

Im Gegensatz zum *integrativen* setzte der *optionale* Opportunismus weder eine ‚künstlerische Kapitulation‘ in Form eines markanten Stilbruchs voraus noch bedurfte es überhaupt einer formalen oder intentionalen Adaption, in diesem Fall nationalsozialistischer Ideologeme. Da die stilistischen Eigenheiten der Betreffenden grundsätzlich der NS-Kunstdoktrin und ihrer Bandbreite an Auslegungsmöglichkeiten nicht zuwider liefen, war ihre künstlerische Existenz zu keinem Zeitpunkt wirklich gefährdet. Das Festhalten an ihrem, zur Zeit der Machtübernahme gepflegten Stil hätte genügt, das Dritte Reich unbescholten zu überstehen, sich später nicht den Vorwurf des Opportunismus gefallen lassen zu müssen. Ihre Bereitschaft zu stilistischen Zugeständnissen wider eigenen Überzeugungen unterscheidet sie vom einfachen ‚Mitläufer‘, der weniger ambitioniert, wenn auch nicht weniger beharrlich, seinen Beruf im Dritten Reich auszuüben beabsichtigte und dem in Folge dessen die Anerkennung, in dem Maß, wie sie die *optionalen* Opportunisten genossen, vorenthalten blieb.

Die stilistische Anpassung, ob formal oder intentional, erfolgte nicht selten erst in Folge der allgemeinen politischen Radikalisierung, die unmittelbar nach dem Ende der Berliner Olympiade 1936 einsetzte und den Druck auf die Künstler sowie den Konkurrenzdruck unter den Künstlern erhöhte. Doch war es nicht die Furcht vor drohender Diffamierung in Anbetracht der rigorosen Ausschaltung der letzten, die NS-Gewaltherrschaft konterkarierenden Stiltendenzen, die sie hierzu bewog. Im Gegenteil, die Angst vor der künstlerischen Bedeutungslosigkeit bzw. die mögliche, doch kaum drohende Gefahr des Verlustes ihres, bereits häufig durch vorausgehende künstlerische Zugeständnisse erreichten Prestiges im Dritten Reich führten zu gesteigerten Konformitätsbekundungen. Formal äußerten sich diese in der Plastik in einer zunehmenden heroischen Stilisierung, die in monumentalen Formaten, muskulöser Körperlichkeit, aggressiver Gestik und Mimik u.ä. zum Ausdruck kommt, in der Malerei durch eine Konzentration auf konservative Stilmittel, wie z.B. der mimetischen Wiedergabe von Farbe und Form auf der Basis soliden künstlerischen Handwerks; intentional jeweils in einer stärkeren Systemverherrlichung bei zu meist gleichzeitiger Eingängigkeit der Bildinhalte. Taktisches Kalkül, doch selten vorsätzliche Planung und überbordender Eifer zeichnen den *optionalen* Opportunisten aus, der sein Arrangement für seine weitere Karriere als unbedingt erforderlich empfand.

Dem *optionalen* Opportunismus lassen sich aus dem Kreis der untersuchten Künstler der Bildhauer Fritz Klimsch sowie der Maler Werner Peiner zurechnen:

Klimsch, der sich als Traditionalist der Wertschätzung seiner Kunst, selbst seiner vor 1933 entstandenen Werke, im Nationalsozialismus sicher sein konnte, da er die bürgerlichen Sehnsüchte nach Beständigkeit ebenso erfüllte wie den Anspruch auf Allgemeinverständlichkeit, welches den Zugang zur Kunst auch dem weniger kunstbeflissenen

Kleinbürgertum ermöglichte, sah sich um 1936 zu formalen Zugeständnissen gezwungen. Um auch weiterhin vom Zuspruch der Machthaber zu profitieren und deren Gunst nicht an den künstlerischen Nachwuchs zu verlieren, adaptierte er erprobte Formensegmente anderer NS-Bildhauer, wie z.B. das monumentale Format und die zeitgenössische Frisurenmode, mit denen er den propagandistischen Wert seiner Skulpturen steigerte. Statt Homagen an die Weiblichkeit gestaltete er nunmehr „vor Leben strotzende Weiber“<sup>2</sup>, mit denen er den verschärften Bedürfnissen an das Bild und die Rolle der Frau im Dritten Reich gerechter zu werden verstand.

Einer formalen ‚Aufrüstung‘ hätte es allerdings nicht bedurft: An ihm als Vertreter der älteren Generation lobte man nicht zuletzt die Beständigkeit und Unbeirrbarkeit, die im Festhalten an seinem ausgereiften, konservativen Stil auch in weniger erfolgreichen Zeiten, respektive der Weimarer Republik, zum Ausdruck kam. Die Anpassungsfähigkeit an aktuelle Moden, als die auch der heroische NS-Realismus bezeichnet werden kann, gehörte gerade nicht zu den ihm attestierten Leistungen: Denn mit Blick auf den schnellen Wechsel der Kunstströmungen und der führenden Protagonisten der Weimarer Republik sprachen die Nationalsozialisten vom „fortgesetzten Versuch der Verwirrung des gesunden Menschenverstandes und Instinktes“<sup>3</sup>; Klimsch galt ihnen dagegen als »Retter« über den „Abgrund der Formenzertrümmerung“.<sup>4</sup> Zwar profitierte er als Bildner weiblicher Aktplastik kaum von der steigenden Quote an Staatsaufträgen - da es sich bei der repräsentativen NS-Plastik um eine vornehmlich männliche Domäne handelte -, doch bestätigte er durch seine Annäherung an die radikalisierte NS-Formensprache nach 1936 die ‚Rechtmäßigkeit‘ seines Renommées als Staatskünstler, auch wenn er als »Wegbereiter«, nicht »Träger« der NS-Ideologie galt.

Peiner dagegen, der mit einer »substantialisierten« Landschaft kurz nach der Machtübernahme das Aufsehen auf sich zu ziehen verstanden hatte, schien nach Konsolidierung und Stabilisierung der NS-Herrschaft zwecks Sicherung und Ausbau seiner Stellung die nochmalige stilistische Aufrüstung als unumgänglich. Sich intentional ganz auf die Visualisierung der Ziele und Bedürfnisse seiner Auftraggeber konzentrierend, spiegelten seine Werke fortan ihre jeweiligen politischen Ambitionen. Formale Veränderungen waren unnötig, da zum einen seine neu-sachlich-orientierte Kunst nicht grundsätzlich der NS-Doktrin zuwiderlief<sup>5</sup>, zum anderen seine Arbeiten in ihrem eher privaten Charakter für die NS-Elite nicht mit demselben Maßstab wie die öffentliche, d.h. für die Bevölkerung bestimmte NS-Malerei bewertet wurden. So besitzen seine NS-Auftragsarbeiten ein intel-

---

<sup>2</sup> An dieser Stelle sei noch einmal Klimsch zitiert, der sich hiermit auf seinen liegenden Akt »Woge« bezog; aus einem Brief an Uli Klimsch vom 1. Januar 1942; zitiert nach Braun, 1991, S. 403f.

<sup>3</sup> Hitler, Rede zur Eröffnung der GDK 1937, a.a.O., S. 242-252

<sup>4</sup> Zitat Delpy, 1942, o.S.

<sup>5</sup> Zum Problem der Kontinuität von neusachlicher und nationalsozialistischer Malerei siehe u.a. Adam C. Oellers in seinem gleichnamigen Aufsatz von 1978.

lektuelles Niveau, dass den meisten Werken dieser Zeit fehlt und die stets gepriesene Allgemeinverständlichkeit Lügen straft: Statt ‚Volksnähe‘ pflegte Peiner elitäre Pathosformeln, die weit über das Implizieren von Systemkonformität, wie es seine anfängliche Aufwertung durch einen künstlich aufgeladenen Titel darstellte, hinausging. Dabei gilt grundsätzlich auch für ihn, dass zumindest der zweite Schritt seiner stilistischen Anpassung nicht der Selbsterhaltungsabsicht als Künstler, sondern allein der Befriedigung egoistischer, ambitionierter Interessen diene.

Die Folgen waren ähnlich: Beider Stil, ob formal oder intentional angepasst, verhärtete sich in Folge der politischen Radikalisierung. Während Klimsch die Dignität seiner eklektischen Formsprache zur Besitzstandswahrung als nicht mehr ausreichend empfand, spürte Peiner, dass die »Substantialisierung« ihm kaum die angestrebte Karriere mitsamt der Erfüllung seiner noch offenen Wünsche ebnen würde. Ressentiments oder Repressalien im Zuge der Verschärfung der NS-Kunstpolitik drohten beiden nicht mehr, so dass ihre stilistische Anpassung nicht zwingend erforderlich war – mögen sie sich auch durch ihren längst eingegangenen Pakt mit dem NS-Regime zu weiteren Zugeständnissen genötigt gefühlt haben.

#### *Analektischer Opportunismus*

Vergleichbar dem *optionalen*, beschreibt auch der *analektische* Opportunismus eine teilweise stilistische Annäherung an nationalsozialistische Ideale, jedoch im entscheidenden Unterschied zu diesem sowie dem *integrativen* Opportunismus ohne die eigenen künstlerischen Überzeugungen in Gänze aufzugeben bzw. ohne direkt in ihnen aufzugehen.

Zur Erklärung: Je nach Künstler und dessen persönlichen Stil lassen sich entweder eine intentionale Adaption von NS-Ideologemen *oder* formale Stilanleihen gemäß der proklamierten »artgemäßen« Kunst beobachten, wie sie auch bezeichnend für den *optionalen* Opportunisten war. Im Unterschied zu diesem, der auch ohne formale bzw. intentionale Annäherung auf Akzeptanz im Dritten Reich gestoßen wäre, waren diese für die *analektischen* Opportunisten zur Fortführung ihrer künstlerischen Existenz jedoch Voraussetzung, waren ‚zwingend‘, da ihr Stil eben nicht schon zu Beginn der NS-Herrschaft auf die Fürsprache der Nationalsozialisten gestoßen war. Art und Ausmaß erwies sich als verhältnismäßig gering, d.h. die stilistische Anpassung wurde von den Betroffenen nur insoweit praktiziert, wie sie zur Erreichung ihrer Ziele unbedingt erforderlich erschien. Anders formuliert: Die wohl kalkulierte, künstlerische Bekennung zu NS-Werten und –Idealen war und blieb vordergründig; wenige Modifikationen ihres Stils reichten aus, um Systemkonformität zu demonstrieren. Das Selbstbewusstsein und Selbstverständnis der Künstler war

letztlich zu ausgeprägt und verbot geradezu eine kritiklose Unterwerfung unter die neu proklamierten Anforderungen an die Kunst.

Diese Dialektik von Selbstbehauptung und Anpassung spiegeln Haltung und Œuvre: Die Betreffenden schwankten zwischen Anbiederung und Ablehnung, „zwischen begeisterter Hingabe und unversöhnlicher Gegnerschaft“<sup>6</sup>, da sie nicht selten mit einzelnen Aspekten der NS-Weltanschauung übereinstimmten, ohne als überzeugte Nationalsozialisten gelten zu können; ihr Stil zwischen Kontinuität und Konzession. Die Folge dieser Form der ‚Inkonsequenz‘, zu der das in sich zutiefst widersprüchliche NS-System geradezu ermunterte, war eine Flucht aus der Realität in eine imaginäre Scheinwelt. Dies zeigt sich zum einen in dem Irrglauben bzw. der Hoffnung, zwischen Politik und Kunst strikt unterscheiden zu können; zum anderen in der Verdrängung negativer Eindrücke und Erfahrungen, wie z.B. der Diffamierung der von ihnen geschätzten Künstler, die zum Teil bereits zu Beginn der NS-Gewaltherrschaft aus ihren öffentlichen Ämtern fristlos entlassen worden waren, oder der späteren rassistisch-motivierten Hetze und Verfolgung gegen missliebige Künstler im Rahmen der politischen Radikalisierung. Zwar brachte die reifende Erkenntnis von Art und Ausmaß des NS-Hegemonialstrebens die *analektischen* Opportunisten früher oder später auf Distanz zu den Nationalsozialisten, führte zu Skepsis und Misstrauen, doch schlug dies nicht in eine verdeckte oder offene Verweigerung um. Sie beließen es beim Taktieren zwischen Ablehnung und Hinwendung, kollidierte der innere Interessenkonflikt doch mit ihrer Überzeugung der ihnen ‚rechtmäßig‘ zustehenden Anerkennung als Künstler.<sup>7</sup> Auf diese zu verzichten, waren sie keineswegs bereit, so dass sie sich bis 1945 an die Illusion klammerten, frei und unbeeinflusst ihre Karriere fortgesetzt zu haben, und schließlich nach 1945 unbeirrt an dem Glauben ihrer eigenen Rechtschaffenheit und Integrität festhielten. Als solche Opfer ihrer Selbsttäuschung, waren sie jedoch zu keinem Zeitpunkt Opfer der NS-Kunstdoktrin.

Als *analektische* Opportunisten können der Bildhauer Georg Kolbe, aber auch der schließlich als »entartet« diffamierte Maler Franz Radziwill bezeichnet werden:

Kolbe errang die Wertschätzung der NS-Machthaber durch eine vordergründige Bekennung zu den neuen Idealen. Insbesondere mit seinem zu Beginn der NS-Ära geschaffenen, heroischen Kriegermal für Stralsund, in dem er formal seinen um 1930 eingeschlagenen Weg fortsetzte, wenn auch steigerte, gelang es ihm, die anfänglich drohende Diffamierung seiner Kunst und Person zu verhindern. Auch wenn es unmöglich sein dürfte, dass politische und emotionale Klima seiner Angst vor Diffamierung und Zurückwei-

---

<sup>6</sup> Zitat Mittig, Ohn' Ursach' 1999, S. 297. Der Begriff »unversöhnliche Gegnerschaft«, so Mittig, zierte als Texttafel die Ausstellung »Nationalsozialismus und »Entartete Kunst« im »Haus der Deutschen Kunst« 1987.

<sup>7</sup> Ähnlich beschrieb auch Bushart, Marcks 1993, S.110, die Haltung des Bildhauers Gerhard Marcks, der, wie die zur Diskussion stehenden Künstler, zu glauben schien, zwischen NS-Kunstpolitik und parteipolitischen Ansprüchen ließe sich eine Trennungslinie ziehen.

sung zu Beginn der NS-Herrschaft zu rekonstruieren, so war diese nicht allein ausschlaggebend für seine intentionale Anpassung. Kolbe lässt sich als einer derjenigen elitären Ästheten bezeichnen, für die die ganze Welt möglichst nur aus Kunst bestehen sollte. Dieser irrationale, naive Wunsch, der auch als Weltfremdheit umschrieben werden kann, gepaart mit einem ausgeprägten Selbstbewusstsein aufgrund seiner etablierten Position als einer der bedeutendsten Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, trieben ihn zu seiner wohl kalkulierten, überaus erfolgreichen Anbiederung an den NS-Staat. Die schließliche Wertschätzung als »unersetzlicher« Staatskünstler forderte dabei immer wieder von Neuem unbedingte Loyalität, welche er mit weiteren, systemkonformen Skulpturen unter Beweis stellte. Sie verschaffte ihm aber auch einen gewissen künstlerischen Freiraum, in denen er seine Überzeugung nicht zu verleugnen brauchte. So entstanden schließlich neben Gefallenemalen vom bevorzugten Typus des Kriegermals auch so genannte Ehrenmale, die Tod und Niederlage nicht verklärten und somit in Kontinuität zu seinem Frühwerk standen. Ob sie als Ausdruck seines inneren Ringens angesichts seiner erfolgten Anpassung gedeutet werden können, wäre anderenorts zu klären. In jedem Fall ist aber die Tatsache, dass Kolbes ‚NS-Stil‘ hinter Brekers Inkarnation des heroischen Realismus weit zurückblieb und er nicht für die großen NS-Staatsaufträge herangezogen wurde, kein Indiz für seine staatliche Indienstnahme oder passive Mitläuferschaft. Im Gegenteil, seine systemkonformen Werke sowie seine gedankliche Opposition setzen voraus, dass er in vollem Bewusstsein mit dem NS-Regime kollaborierte und trotz seines inneren Konfliktes seine Karriere unbeeinträchtigt fortzusetzen gewillt war.

Radziwill versuchte mit NS-relevanten Motiven die Gunst der Machthaber zu erringen. Das Gros der staatlich akzeptierten NS-Malerei mit seiner akademisch-traditionellen Formensprache und unverfänglichen Sujets ablehnend, kam eine formale Anpassung für ihn nicht in Betracht. Dies hielt ihn vor der Aufgabe sämtlicher Ideale, wie es Breker ohne Bedenken tat, ab, nicht von einer geradezu penetranten Einforderung von Anerkennung, die er durch die benannten, intentionalen Zugeständnissen zu erringen suchte. Der Erfolg blieb jedoch aus bzw. die anfängliche Nachgiebigkeit der Nationalsozialisten gegenüber seiner Person und seiner neusachlich-mystischen Formensprache schützten langfristig nicht vor einer Diffamierung als »entartet«. Zwar ließen Aktionen im Vorfeld, wie der »Röhm-Putsch« oder seine Entlassung aus dem Professorenamt, Radziwills Erkenntnis von der Unvereinbarkeit ihrer und seiner Interessen reifen, doch führte dies nicht zu Resistenz, sondern zu Resignation, die er nach 1945 benutzte, erstere vehement zu behaupten. Seine peinliche Bemühtheit, mit der er nun aus ehemals systemkonformen Kunstwerken durch nachträgliche Übermalungen Widerstandswerke zu machen versuchte, definiert darüber hinaus den Begriff des *analektischen* sowie des künstlerischen Opportunismus im Allgemeinen in unnachahmlicher Weise: durch seine Zurück-

weisung sämtlicher Anschuldigungen, seine besondere Form der Verdrängung und seine Absicht all das zu egalisieren, was seine Kollaboration hätte offensichtlich werden lassen. Inwieweit er tatsächlich an den langfristigen Erfolg dieser Taktik geglaubt hat, lässt sich schwerlich rekonstruieren.

## 5.2. Von Integrität und Loyalität: Zur Beurteilung des künstlerischen Opportunismus

### Schlussbetrachtung und Resümee

*»Mich fasziniert das Schöne, Starke, Gesunde, das Lebendige. Ich suche nach Harmonie.«<sup>1</sup>*  
Leni Riefenstahl

*»Verbrennt mich auch! Ich habe das Recht, daß meine Bücher verbrannt werden,... Verbrennt die Werke des deutschen Geistes! Er selbst wird unauslöschlich sein wie eure Schmach!«<sup>2</sup>*  
Oskar Maria Graf

Mit der gleichen Vehemenz, mit der sich einige Künstler - darunter der oben zitierte Schriftsteller Oskar Maria Graf - schon früh als Gegner des NS-Regimes zu erkennen gaben, bestritten nach 1945 diejenigen, die von der Herrschaft der Nationalsozialisten profitiert haben, dass sie als Repräsentanten des NS-Staates ihren Beitrag zu Stabilität und Fortbestand der Gewaltherrschaft geleistet hatten. Die Gründe sind offensichtlich: Werden Widerständler gegen das NS-System heute vielfach pauschal als ‚Helden‘ bezeichnet - wobei es egal erscheint, welche Vorstellungen sie konkret verfochten, solange sie ‚nur‘ gegen die NS-Herrschaft gerichtet waren -, so gelten Personen, die entgegen jeglicher Vernunft den absurden NS-Gedankengebäuden und -Großmachtfantasien anheim fielen, als verabscheuungswürdige Täter, die zur Rechenschaft gezogen werden müssen. Dies erklärt den erstaunlich strapazierten Widerstandsbegriff, galten Widerständler doch per se als Opfer, sowie den Umstand, dass es der Forschung, nicht nur der kunsthistorischen, seit jeher schwer fällt, offen über Opportunismus zu sprechen. Ohne auf diese Problematik näher eingehen zu können, brachte dies entscheidende Vorteile mit sich: So banal dieses strukturierte Schubladendenken auch ist, die Unterscheidung in Gut und Böse erleichterte der deutschen Nachkriegsgesellschaft die eigene Vergangenheitsbewältigung. Das Schuld- und Schamgefühl, das sich nach 1945 einstellte, steigerte das Bedürfnis nach dem moralischen, Halt verheißenden ‚Guten‘. Statt sich mit der eigenen Vergangenheit durch Aufarbeitung der historischen Realitäten auseinander zu setzen, klammerte man sich an ‚Helden‘, die vom eigenen Involviertsein ablenkten und das Gefühl des Versagens reduzierten. Überdies wurde der Kreis der Täter überschaubar und hiermit ließ sich wiederum die eigene Verantwortlichkeit auf ein Mindestmaß reduzieren. Hierzu nur folgende Beispiele: Künstler, deren Werke als »entartet« diffamiert wurden, gelten nahezu bis heute unangefochten als Widerständler, doch waren sie nicht ohne weiteres Gegner des NS-Systems oder leisteten einen aktiven Beitrag zur Beendigung

---

<sup>1</sup> Leni Riefenstahl, zitiert nach Walters, 1979, S. 213

<sup>2</sup> Oskar Maria Graf in einem Brief an Joseph Goebbels, zitiert nach Glaser, 1979, S. 86

der NS-Gewaltherrschaft.<sup>3</sup> Der ‚Fall Franz Radziwill‘ und Künstler, wie Emil Nolde, Alexander Kanoldt, etc., stimmen nachdenklich, Äußerungen anderer sind bedenklich: So protestierte beispielsweise der ebenfalls als »entartet« diffamierte Maler Max Pechstein gegen seine Diskriminierung und berief sich darauf, er sei „nachgewiesenermaßen Vollarier“ und sein jüngster Sohn „bereits im 2. Jahr im Jungvolk“.<sup>4</sup> Es gibt viele Beispiele und gute Gründe<sup>5</sup>, die dazu zwingen, die eingefahrenen Beurteilungen und zementierten Raster zu hinterfragen, zu überprüfen und durch eine sensible Annäherung an Kontinuitäten und Widersprüche in Werk und Vita der in der Zeit des Nationalsozialismus tätigen Künstler zu korrigieren.

Einen Beitrag zur Differenzierung versucht auch die vorliegende Studie zum künstlerischen Opportunismus, an dessen Existenz nicht länger gezweifelt werden kann, zu leisten. Sein Nachweis fügt dem bisherigen Klischee von ‚Freund‘ und ‚Feind‘, dem etablierten Schwarz-Weiß-Denken von Täter und Opfer eine schwer zu akzeptierende Graunance hinzu.<sup>6</sup> Aufstieg und Erfolg des Nationalsozialismus lassen sich nicht zuletzt gerade anhand des persönlichen Schicksals dieser ausgewählten Opportunisten plausibel erklären: Er war in der Lage, den Verstand des Einzelnen auszuschalten und an die Emotionen zu appellieren; er verschob die Grenzen des Wissen und Gewissens, des Verantwortungsgefühls und der Zivilcourage; er machte sich Anspruchsdenken und Ehrgeiz der Bürger, respektive die Eitelkeit der Künstler, zu nutze und schuf, indem er deren materielle Interessen und soziale wie zivilisatorische Lebensgewohnheiten genügend berücksichtigte, „eine wesentliche Voraussetzung zur Erzeugung regimefreundlicher Stimmungen“ und damit zur Erhöhung der Duldung von weniger akzeptierten Verfügungen und Verordnungen.<sup>7</sup> Überdies waren sich die NS-Machthaber über die Grenze der weltanschaulichen und politischen Manipulationsfähigkeit bewusst, weshalb sie entsprechend verlockende Anreize zur Kollaboration lieferten und Anpassungswilligen grundsätzlich wohlwollend gegenüber standen. Die ausgewählten Künstler betreffend heißt dies beispielsweise, dass das NS-Regime ihnen über die Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen, über eine gesicherte Auftragslage, etc. hinaus durchaus gewisse Freiräume gewährte - sofern sie sich gebührend demütig verhielten. So war es Georg Kolbe möglich, parallel zu seinen systemkonformen Werken solche zu gestalten, die angesichts der NS-Maßstäbe an die männliche Aktplastik überraschen. Die Summe der zu erwartenden Vergünstigungen und Vorteile machten die Betreffenden gefügig, sich selbst und ihre Ideale, für die sie eingetreten waren, zu verraten. Stattdessen repräsentierten sie – nach heutigem Beurtei-

---

<sup>3</sup> Hartog/Jans/Lindhout, 1992, S. 9

<sup>4</sup> Max Pechstein, zitiert nach Brenner, 1972, S. 26

<sup>5</sup> Siehe hierzu Clair, 1998, S. 48ff.

<sup>6</sup> Vgl. Hermand, Bewährte Tümligkeiten 1976, S. 107

<sup>7</sup> Zitat Brozsat, 1982, S. 58



lungsmaßstab - nun all das, was sie zuvor vehement abgelehnt, sogar bekämpft hatten: staatlich sanktioniertes Mittelmaß.

Dass die Opportunisten ihre errungenen Privilegien gezielt eingesetzt hätten, um Andere vor dem Zugriff der Nationalsozialisten zu bewahren<sup>8</sup>, wie gerade von Arno Breker behauptet wurde, ist naives Wunschdenken. Im Gegenteil, ihre Ambitionen ließen sie blind werden für die Geschehnisse um sie herum bzw. sofern sie überhaupt jemals zugunsten von Bedrohten interveniert haben, dürften sie zuvor - so darf spekuliert werden – zumindest Chancen und Risiken möglicher Konsequenzen genauestens abgewogen haben. Anders lässt sich z.B. die Tatsache nicht erklären, dass die ausgewählten Künstler 1937 – mit Ausnahme Radziwills - die »Große Deutsche Kunstausstellung« bestückten, während in unmittelbarer Nachbarschaft auf der Ausstellung »Entartete Kunst« ihre Kollegen aufs Schändlichste denunziert wurden.

Broszat sprach in diesem Zusammenhang vom ‚apathischen Weitermachen bis zum Schluss‘, das gleichsam ein ‚unbewusstes Eingeständnis des Zusammenhangs von gesellschaftlicher und moralischer Entfesselung der NS-Zeit‘ gewesen sei.<sup>9</sup> Doch trifft dies zumindest nicht auf alle Künstler gleichermaßen zu: Brekers Ansehen z.B. stieg erst nach den besagten Münchner Ausstellungen 1937 an, so dass angesichts seiner, sich seither ständig selbst überbietenden Figuren nicht von Apathie seinerseits gesprochen werden kann. Vergleichbar Radziwill, dessen Ehrgeiz und Geltungssucht sich kaum zügeln ließen: Selbst als man ihn als »entartet« diffamierte, gestand er sich seine Chancenlosigkeit, als Künstler im Dritten Reich zu Ruhm und Ansehen zu gelangen, noch längst nicht ein. Kolbe dagegen wahrte weitgehend Kontinuität, fühlte sich nur in regelmäßigen Abständen zu Zugeständnissen genötigt, so dass in seinem Fall tatsächlich von Durchhaltevermögen gesprochen werden kann.

Das Unterbewusste spielte dennoch eine große Rolle: Der Wille, sich der Macht und den neu proklamierten Anforderungen an die Kunst zu fügen, basierte z.B. bei Klimsch auf einer latenten Frustration, die sich in Folge seiner künstlerischen Position im Abseits während der 1920er Jahre eingestellt hatte. Andere dagegen hatte die Kontinuität ihres Anerkannenseins, die verlässliche Bestätigung ihrer künstlerischen Arbeit vor 1933 vom Erfolg abhängig gemacht. Künstler, wie Radziwill, vor allem aber Kolbe, der seit jeher staatliche Aufträge ausgeführt hatte, hielten ihre Dienste dem NS-System aus ‚Gewohnheit‘ nicht vor. Dergestalt beruhte Opportunismus auf Orientierungskrisen und Labilität der Künstler oder auf dem genauen Gegenteil: auf elitäre Überheblichkeit. Doch erfolgte er nie im Stillen, Verborgenen, da eine derartig öffentliche Berufsausübung, wie die von Künstlern,

---

<sup>8</sup> Rathkolbs, 1991, S. 22. Haftmann, 1986, S. 261, sprach beispielsweise von einer „gutwilligen Schutzfunktion“ solcher Künstler wie Kolbe und Klimsch, die ihre „verbliebenen Privilegien einsetzten, um die jüngeren Kräfte abzuschildern“.

<sup>9</sup> Broszat, 1988, S. 6

dessen Erzeugnisse auf die Rückmeldung eines Publikums angewiesen sind, zwangsläufig auch immer politische Außenwirkung bedeutet<sup>10</sup> und somit bewusstes, reflektiertes Handeln voraussetzt.

Zur abschließende Beurteilung dieses Phänomens unter Berücksichtigung des bisherigen Forschungsstandes seien noch einmal in aller Kürze die Gemeinsamkeiten des Verhaltens der ausgewählten Künstler zusammengefasst:

Sie lehnten den Weg in die Emigration ab, auch den der *inneren* Emigranten, die in ihrem selbstgewählten, innerdeutschen Exil ausharrten. Stattdessen arrangierten sie sich, wohlkalkuliert und in vollem Bewusstsein, mit dem NS-Regime, um, im Feilschen um Vorteile und Vergünstigungen, eine profitable Nische inmitten der staatlich kontrollierten wie sanktionierten NS-Kunstszene zu besetzen. Selbst wenn sie nicht emphatisch den politischen Zielvorstellungen folgten, ergänzten sie die Bestrebungen der Nationalsozialisten mit ihren bildnerischen Entwürfen und fügten sich, darunter selbst die entschiedensten Utopisten, den Vorgaben und Reglementierungen.

Ihre neue Aufgabe als Künstler, die ideologischen Werte des Systems nach innen wie außen sicht- und erfahrbar zu machen bzw. die ‚hässliche Seite‘ der Politik mit dem Mantel der Ästhetik zu kaschieren, erfüllten sie mit gebotener Disziplin und künstlerischem Geschick – obwohl der Verlust an Souveränität und Integrität zu qualitativen Einbußen oder sogar zur Belanglosigkeit ihrer Kunst führte. Ihr ignorant beharren nach 1945 auf ihre angebliche Indienstnahme durch die Unrechtsherrschaft ändert nichts an der Tatsache ihrer willigen Dienstbarkeit und setzt das Bewusstsein von der Funktion der Kunst als Propagandainstrument voraus. So mussten in Anbetracht des systemkonformen bis -verherrlichenden Gehaltes ihrer zwischen 1933 bis 1945 entstandenen Werke ihre Bemühungen scheitern, die eigene Kunst mit „altvertrauten humanistischen Begriffen“ zu rechtfertigen, wie es neben Breker vor allem auch die eingangs zitierte Leni Riefenstahl zeit ihres Lebens versucht hatte.<sup>11</sup> Da die Betreffenden jedoch offensichtlich und glaubhaft keine überzeugten Anhänger der NS-Weltanschauung waren und im engeren Wortsinn nicht als ‚Täter‘ bezeichnet werden können, stellt sich die Frage, wie beurteilt man ein solches Verhalten? Und: Wie bleibt man angesichts des unvorstellbaren Ausmaßes an nationalsozialistischen Gräueltaten in seinem Urteil objektiv?

Das Wissen um die politischen Dimensionen und Folgen der NS-Gewaltherrschaft, so steht außer Frage, führt uns als Beobachter angesichts der Wendungen in Werk und Vita der vorgestellten, künstlerischen Opportunisten, in einen Zwiespalt: Neben Verachtung und Verbitterung verspüren wir Scham und Ohnmacht, aber auch die Angst, dass unsere gefühlte Resistenz ebenso unbeständig hätte gewesen sein können. Opportunis-

---

<sup>10</sup> Vgl. Rathkolb, 1991, S. 9

<sup>11</sup> Zitat Walters, 1979, S. 213

mus bedroht das Selbstverständnis, weshalb wir nicht selten mit Sprachlosigkeit oder überzogener Polemik auf diese legitime, erfolgversprechende und vermutlich weitläufig praktizierte Methode, (künstlerische) Bedeutung zu erlangen, reagieren. Dabei werden die drohenden NS-Sanktionen, wie Ausstellungsverbot, finanzielle Einbußen, Prestigeverlust, etc., in ihrer speziellen Bedeutung für den Berufszweig des Künstlers leicht unterschätzt und darüber hinaus vergessen, dass viele weder die nötige Zivilcourage, den Mut noch die Kraft besaßen, in Opposition oder gar Widerstand zum NS-System zu treten. Sicher ist, sie teilten mit dem Gros der deutschen Bevölkerung Hoffnungen und Ängste, gaben sich jedoch im Unterschied zu ihr nicht dem von oben oktroyierten Schicksal kritisch-unreflektiert hin, sondern fügten sich bewusst in das System ein, in der Absicht, ‚das Beste daraus zu machen‘. Besteht die Schwierigkeit auch darin, den Grad ihrer kalkulierten Bewusstheit im Vorgehen zu messen, zumindest waren die untersuchten Künstler klug genug, ihre Chance zu wittern, so dass ihr Streben nach dem dehnbaren ‚Besten‘ als wohlkalkuliert und rücksichtslos bezeichnet werden muss:

Allein aufgrund ihrer führenden, die jeweilige Gattung repräsentierenden Stellung nehmen Arno Breker und Werner Peiner eine Ausnahmeposition ein. Ihre als vorbildlich gepriesenen Arbeiten prägten den Begriff NS-Kunst; sie selbst galten als Vorbilder für die jüngere Künstlergeneration, zumal insbesondere Peiner in seiner Funktion als Professor und Schulleiter der »Hermann-Göring-Meisterschule« in direktem Austausch mit dieser stand. Börsch-Supan sprach – speziell von Breker - als einem „Aktivisten und Agitatoren“, der bereitwillig eine führende Rolle in der Kunst des Dritten Reiches übernahm; er sei „ein Beispiel für die Korruption des Talentes durch den Erfolg, des künstlerischen Verantwortungsgefühls durch die Verlockung des Ruhmes“. <sup>12</sup> Hinsichtlich der Beurteilung ihres künstlerischen Opportunismus muss jedoch unterschieden werden: Breker schuf Skulpturen für den öffentlichen Raum, die so monumental wie eingängig waren. Ihre intentional angelegte Wirkung diente der Beeinflussung Vieler. Sein *integrativer* Opportunismus war Voraussetzung für seinen Aufstieg, den er über Gebühr genoss. Peiner dagegen war zwar keine „harmlose Erscheinung“ <sup>13</sup>, doch war zumindest die Breitenwirkung seiner Kunst reduziert. Als *optionaler* Opportunist hätte es zudem der Aufgabe seiner künstlerischen Ideale nicht bedurft, so dass er sich aus ‚freieren‘ Schritten zum Erfüllungsgehilfen der NS-Machthaber degradierte als Breker. Im Gegensatz zu ihm, hielten er sowie Kolbe und Radziwill an gewissen stilistischen Eigenheiten fest. Sie verleugneten nicht vollends ihre künstlerische Herkunft, ihre künstlerische Überzeugung.

Vor allem Kolbe und Radziwill konnten sich nach 1945 auf eine große Anhängerschaft stützen. Ersterem blieben aufgrund seines Todes 1947 Erklärungen oder Rechtfertigung-

---

<sup>12</sup> Zitat Börsch-Supan, 1978, o.S.

<sup>13</sup> Zitat Schmied, 1969, S. 70

gen erspart; die kolbefreundliche Forschung verwies zur Untermauerung seiner postulierten Unschuld auf die unbestreitbare Differenz seiner zu Brekers Werke, die Kolbe von der Kollaboration freisprechen sollte. Doch dass man ihn – wie auch Klimsch – nur als »Wegbereiter« und nicht als »Träger« der NS-Ideologie, wie Breker und Peiner, bezeichnete, entbindet ihn nicht von der Verantwortung für sein opportunes Handeln. Kolbe, der sich vor »Extremen« und »Doktrinen« angeblich schon immer verwahrt habe<sup>14</sup>, muss sich zumindest den Vorwurf gefallen lassen, dass er sich als Skeptiker des Nationalsozialismus nicht zurückhaltend genug verhalten hat.<sup>15</sup> Im Gegenteil, er schuf bewusst ‚Hüllen‘ von Format, die sich durch ihren doktrinären Charakter, d.h. durch die ihnen innewohnende Absicht, von Höherem zu künden, hervorragend als ideologische Transportmittel eigneten. Sie kamen den um eine gute künstlerische Ausgangsposition ringenden Nationalsozialisten gelegen und schützten Kolbe folgerichtig vor der drohenden Ausgrenzung. So sehr sich seine Arbeiten auch von Brekers unterscheiden, angesichts der proklamierten NS-Erwartungen an die männliche Aktplastik können seine Figuren wohl kaum als nonkonform bzw. systemirrelevant bezeichnet werden.<sup>16</sup> Die Ansicht, dass er „innerlich zwar voller Abkehr“ war<sup>17</sup>, schmälert daher auch nicht seine Verantwortung für sein Handeln. Olbrich sprach – in Anlehnung an Karl Jaspers – von „schuldhafter Passivität“<sup>18</sup> – eine Metapher, die im Vergleich zu Breker treffend erscheint, doch angesichts Kolbes aktiver, kalkulierter Anpassung eher irreführend ist.

Radziwill, vom Nationalsozialismus enttäuscht und sich zunehmend von ihm distanzierend, kam durch seine perfide Vorarbeit, mittels Übermalungen den ursprünglichen Gehalt seiner Gemälde zu kaschieren, nach 1945 gar nicht erst in Erklärungsnot. Als Vertreter des Magischen Realismus und als »entartet« Diffamierter galt er als nonkonformer Widersacher der NS-Kunstdoktrin – bis zu den jüngsten, anderenorts dargelegten Forschungsergebnissen, die seine kalkulierte Anbiederung belegten. Seine Familie versuchte einen „anderen Widerstand“ zu definieren, schoss jedoch weit über das Maß des Erträglichen hinaus, als sie betonte, es sei keineswegs „persönliche Legendenbildung“, wenn der Maler später stets behauptet habe, ihn hätte ohne seine einflussreichen Freunde „das Schicksal des Konzentrationslagers getroffen“.<sup>19</sup> Radziwill allerdings als einen „Verführten“ zu bezeichnen, der kurzzeitig seine „Geistesgegenwart“ verloren habe<sup>20</sup>, scheint angesichts der bewussten Geschichtsverzerrung Radziwills ebenso unzutreffend. Hinter dessen Selbstinszenierung eines einsamen, unverständenen Widerständlers gegen das

---

<sup>14</sup> Zitat Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 17

<sup>15</sup> Heusinger von Waldegg, 1979, S. 299

<sup>16</sup> Vgl. Bushart/Müller-Hofstede, 1983, S. 17

<sup>17</sup> Zitat Haftmann, 1986, S. 261

<sup>18</sup> Olbrich, 1988, S. 34

<sup>19</sup> Zitat Maaß-Radziwill, 1995, S. 84. Ähnlich kritisch äußerte sich auch Peters, 1998, S. 263.

<sup>20</sup> Zitate März, 1995, S. 27

Dritte Reich verbirgt sich eine geradezu kolportierende, zynisch-berechnende Art und Weise des Künstlers, sich aus der Verantwortung zu stehlen, die es sogar Radziwills Familie schwer macht, Selbstverleugnung und Kalkül des Künstlers zu akzeptieren. Doch ist der ‚Fall Radziwill‘ paradigmatisch für einen, durch die politischen Höhen und Tiefen dieser Jahre geprägten Künstler und Menschen: wie er reagierten sicherlich viele. Er steht einerseits für das Unvermögen, die eigene Schuld anzuerkennen und sich selbstkritisch mit der eigenen Vergangenheit auseinander zu setzen<sup>21</sup>; andererseits für den Umgang mit dem NS-Erbe in der unmittelbaren Nachkriegszeit: Die Forschung, die weder Karl Hofers Denunziation Radziwills als „zoologisches Doppelwesen“, der sich je nach Konjunktur den führenden Parteien anzupassen nicht scheute, noch des Künstlers Versuch, Entschädigungszahlungen trotz ehemaliger Parteimitgliedschaft zu erheischen u.ä., kritisch beleuchtete, wertete nach Abschluss des Entnazifizierungsverfahrens 1949 *in dubio pro reo*. Radziwill war somit zu Lebzeiten nicht mehr gezwungen, sich zu seinem Fehlverhalten, insbesondere dem vorsätzlichen, erschreckend kaltschnäuzigen nach 1945, zu bekennen. Vor allem letzteres prägt nunmehr das heutige Bild von Radziwill, nicht die zweifellos überdurchschnittliche Qualität seiner zwischen 1933 bis 1945 entstandenen Werke. Bezüglich seiner stilistischen Anpassung bzw. seines künstlerischen Opportunismus gilt es zumindest anzuerkennen, dass der Maler nur begrenzt zur Aufgabe seines Stils bereit war, dass er aufgrund seiner expressionistischen Stilanleihen schon früh der Denunziation ausgesetzt war und seine Gemälde, trotz aller Bemühungen, als Propagandainstrument ungeeignet waren und blieben.<sup>22</sup> Selbst Radziwills Parteimitgliedschaft als grundsätzliches Kriterium seiner Kollaboration ist zu vernachlässigen, obwohl man von ihm im Dritten Reich als so genannten ‚Märzgefallenen‘ sprach, welche nach dem 30. Januar bis zur Aufnahmesperre am 1. Mai 1933 eingetreten waren, um die eigene Karriere ungehindert fortsetzen zu können bzw. zu forcieren.

Verhältnismäßig gering ist die Schwere des künstlerischen Opportunismus eines Fritz Klimsch. Dennoch kann man ihm aufgrund seines Alters, d.h. ihm als stilistisch ausgereiften Künstler und emotional wie politisch gefestigten Menschen, seine nicht zwingend erforderliche Annäherung an die NS-Kunstideale vorwerfen. Der Grad zwischen bewusster Adaption bestimmter, vom Nationalsozialismus favorisierter Stilmerkmale und seiner politischen Vereinnahmung von Seiten der NS-Propaganda erweist sich als schmal. Unbestreitbar dagegen die Tatsache, dass er sich dieser niemals widersetzt hat. Seine weiblichen Aktfiguren beflügelten schon lange vor 1933 die erotischen Fantasien der männlichen Betrachter, dienten der Selbsterbauung ihrer Auftraggeber. Ihnen wohnte

---

<sup>21</sup> Artinger, 1998, S. 33

<sup>22</sup> Hinz, 1974, S. 8: „Das Faschistische in der Kunst der Epoche des Faschismus resultiert weder durch ihre Indienstnahme oder das etwaige Bekenntnis ihrer Produzenten schon selber, noch ist die Kunst vom Verdikt des Faschistischen freizusprechen, wenn Bekenntnis geleugnet und Indienstnahme unbewiesen bleibt“.

nicht das doktrinäre Pathos der Brekerschen Männerakte inne, die das Gefühl von Überlegenheit, von ‚deutschen Schicksalskämpfen‘ und von der Notwendigkeit des Auflehns gegen angebliche Widersacher anstachelten. Da es sich zumeist um Figuren für den privaten Gebrauch der NS-Machthaber handelte bzw. diese selbst auf viel frequentierten, öffentlichen Ausstellungen, wie den »Großen Deutschen Kunstausstellungen«, nur eine untergeordnete Rolle eingenommen haben dürften, wog sein Einfluss gering und dementsprechend auch der Grad seiner moralischen Schuld. Ihm, als alternder Künstler in wirtschaftlicher Not<sup>23</sup>, ist man daher am ehesten gewillt, Verständnis, weniger Mitleid, entgegenzubringen, welches sich jedoch angesichts der Gewaltspirale der NS-Herrschaft sowie seiner Anerkennung als einer der bedeutendsten Repräsentanten der NS-Bildhauerei mit all seinen Vergünstigungen an sich verbietet.

Festzuhalten bleibt:

So individuell wie die Künstler und ihre Werke, so individuell zeigt sich deren künstlerischer Opportunismus, wobei der *integrative* vom *optionalen* und *analektischen* Opportunismus unterschieden werden konnte. Unabhängig vom Grad desselben erweist sich die Akzeptanz, Duldung oder gar der Aufstieg der Betreffenden in die Riege der bedeutendsten Staatskünstler des Dritten Reiches. Nicht nur der *integrative* Opportunist, in diesem Fall Breker, der sich formal und intentional anpasste, gelangte zu Ruhm und Ehre, sondern auch die *optionalen* bzw. *analektischen* Opportunisten Peiner, Klimsch bzw. Kolbe, die sich gewisse stilistische Eigenheiten bewahrten. Als entscheidend erwies sich vielmehr die Qualität, respektive die propagandistische Verwertbarkeit derjenigen Sujets, mit denen die künstlerischen Opportunisten die Sehnsüchte und Ansprüche der NS-Machthaber zu erfüllen beabsichtigten, mit denen sie ihre neue Rolle als Künstler im Dienst der Macht zu erfüllen gedachten.<sup>24</sup> Vor diesem Hintergrund erklärt sich rückwirkend auch das der Analyse zugrunde liegende *Procedere*, nicht den gesamten Nachlass, sondern spezielle Sujets zur Untersuchung der stilistischen Anpassung von Künstlern an die NS-Kunst doktrin heranzuziehen. Denn mit ihnen - und nicht selten nur mit diesen - sicherten sich die Betreffenden die Gunst der Mächtigen.

Konkrete stilistische Kriterien galt es von Seiten der künstlerischen Opportunisten nicht zu erfüllen, die über gattungsspezifische Formalien, wie der naturalistischen Wiedergabe von Farbe und Form in der Malerei bzw. einer am menschlichen Körper sich orientierenden Darstellungsweise speziell in der Aktplastik, und über die Funktion als Instrument im Dienst der NS-Propaganda hinaus gingen. Doch abverlangte die politische Radi-

---

<sup>23</sup> Frommhold, 1978, S. 13, sprach diesbezüglich bereits von der »existenziell notwendigen« Anpassung als einer Ausnahme, die die Begabung auf das zeitlich Mögliche reduzierte, aber dennoch bei einzelnen Künstlern zur Beibehaltung von Individualität und Qualität geführt hätte.

<sup>24</sup> Die von Aust, 1977, S. 88, vertretene Ansicht, dass namhafte Künstler nicht zu Kunstwerken mit gewünschter ideologischer Prägung im Sinn eines extremen Nationalismus, der Rassentheorie oder der allgemeinen Heroisierung des Lebens bereit waren, widerlegen die ausgewählten Künstler, insbesondere Kolbe und Radziwill.

kalisierung mit einhergehender Spezifizierung der Vorstellung von der »arteigenen« Kunst zumindest von denjenigen Malern und Bildhauern unter ihnen, die sich im Strahlenkranz der Macht bewegen wollten, systemverherrlichende Werke, um die gestiegenen Bedürfnisse von Staat und Auftraggebern zu befriedigen. Der weitaus größere Teil der NS-Kunstproduktion bestand jedoch aus systemkonformen Werken. Mit Blick auf die Bildhauerei heißt dies beispielsweise, dass die künstlerischen Opportunisten überwiegend so genannte ‚Hüllen‘ schufen, denen zwar eine eindeutige ‚NS-Konnotation‘ fehlte, welches jedoch deren Qualität und Bedeutung als Transportmittel der NS-Ideologie nur bedingt schwächte: Durch sie ließen sich NS-Prinzipien und -Tugenden allgemein verständlich vermitteln, die im Zusammenspiel mit wesentlich massenwirksameren Medien, wie Zeitung, Hörfunk, etc. ihre Prononcierung erhielten und die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlten. Diese ‚Unverbindlichkeit‘ ermöglichte es u.a. konservativen Künstlern, wie z.B. den beiden figürlich-gemäßigten Bildhauern Kolbe und Klimsch, nach 1945 ihr Gesicht zu wahren und nahtlos ihre Karriere fortzusetzen, waren diese ‚Hüllen‘ doch beliebig mit Inhalten zu füllen, sowohl mit NS-Ideologemen als auch mit entnazifiziertem Gedankengut. Die fehlende, unmittelbare Korrelation zwischen Kunst und politischer Anschauung zur nachträglichen Entlastung der Künstler heranzuziehen, muss daher misslingen. Denn: Dieses Kennzeichen unterscheidet ihre Werke nicht von dem Gros der NS-Kunstproduktion, sondern es ist ein charakteristisches Stilmerkmal der NS-Kunst im Allgemeinen.

Die generelle Bereitschaft zur Unterwerfung unter die NS-Kunstdoktrin schützte nicht zwangsläufig vor Diffamierung. Der ‚Fall Radziwill‘ belegt, dass willige Unterwürfigkeit keineswegs Ausgrenzung verhinderte. Auch widerlegt er die Hypothese, dass die „wahren Künstler“ nicht anders konnten, „als zu ihrer Sache zu stehen“, und nur die Schwächeren sich aus Not anzupassen versuchten.<sup>25</sup> Zwar gab es letztlich kein explizit formuliertes Programm und auch keine stringent durchgreifenden Maßnahmen zur Etablierung ausschließlich einer bestimmten Richtung von Kunst, doch war man sich aus nationalsozialistischer Sicht zumindest in den Kriterien alles Auszugrenzenden sicher. Man gewährte denjenigen, deren Stil man nicht zu dulden bereit war »4 Jahre«, um sich der staatlichen Doktrin anzupassen. Sofern ihre Kunst danach noch immer Überreste von ‚Verfehlungen‘ aufwies, wurde ihnen jegliche Möglichkeit der Breitenwirkung genommen. Demnach begünstigten die hierarchischen NS-Herrschaftsstrukturen mit ihren inneren Widersprüchen den künstlerischen Opportunismus, wenn dieser auch nicht immer – wie im besagten Fall – von Erfolg gekrönt wurde.

Unter den künstlerischen Opportunisten finden sich sowohl jüngere Talente, wie Radziwill, Peiner und Breker, als auch ältere Künstler, wie Kolbe und Klimsch. Ob ehrgeizig, aufstrebend, die Karriere noch vor Augen oder stilistisch ausgereift, etabliert, auf

---

<sup>25</sup> Zitat Haftmann, 1986, S. 29

eine außerordentliche künstlerische Laufbahn zurückblickend, ob Maler oder Bildhauer - nur wenige widerstanden der von der Macht ausgehenden Faszination. Mit verlockenden Offerten und restriktiven Sanktionen verstand es der Nationalsozialismus, Verbündete zu finden, die, obwohl sie weder mit dieser so „rückständigen, verklemmten, chauvinistischen Bewegung“<sup>26</sup> (dauerhaft) sympathisierten noch überzeugte »Parteigenossen« des radikalen Schlages waren, ihm willfährig zu Diensten standen. Dieser Tatsache trug die NS-Administration stets Rechnung: z.B. waren die Mitgliedschaft in der »Reichskulturkammer« oder die staatlichen Auszeichnungen und Vergünstigungen nicht an die Parteimitgliedschaft geknüpft. Unumstritten ist jedoch, eine, bei einigen Künstlern mehr oder weniger ausgeprägte Affinität zu den nationalsozialistischen Ideengebilden.

Zusammengefasst: Das durchaus zwiespältige Verhältnis Einzelner zum Regime zog überwiegend „Selbstgenügsamkeit und Versteinerung“ nach sich<sup>27</sup>, aber eben auch opportunistisches Verhalten der ansonsten eher Freiheit und Unabhängigkeit liebenden Künstler. Als ausschlaggebende Beweggründe erweisen sich dabei vorrangig Eitelkeit und Ehrgeiz, wobei Skrupellosigkeit und Gier derart ausgeprägt waren – welche sie für eine außerordentliche Karriere als Künstler im Dritten Reich prädestinierten -, dass sie blind wurden für die sie umgebende Realität.

Die Vorbildfunktion von künstlerischen Opportunisten in vielerlei Hinsicht sollte nicht unterschätzt werden: Zum einen lebten sie die begrüßte, geradezu eingeforderte Anpassungsbereitschaft vor, die zögerliche Künstler ebenfalls zur stilistischen Anpassung ermunterte, zumal deren Erfolg ihnen die Vorteile einer solchen unmittelbar vor Augen führte. So trugen die Betreffenden nachhaltig zur Korruption einer Berufsschicht bei, indem sie demokratische Werte, wie Toleranz, Meinungsfreiheit, etc., aufgaben, auf die sich Künstler zur Ausübung ihres Berufes mehr als andere stützen können müssen. Zum anderen verhalfen sie mit ihrer system-konformen bis –verherrlichenden Kunst einen NS-spezifischen Stil zu etablieren, der zwar aus heutiger Sicht vielen als wenig originell erscheinen mag, doch damals absolute Verbindlichkeit wie zeitgenössische Modernität verkörperte. Es ist bezeichnend, dass sich unter den insgesamt vier als »unersetzlich« ausgezeichneten Bildhauern allein drei nachgewiesene Opportunisten befanden, unter den vier »unersetzlichen« Malern nachweislich zumindest einer.<sup>28</sup>

Ungeachtet persönlicher Motive, prägten die künstlerischen Opportunisten mit ihren korrumpierten Werken wesentlich das politische Klima von Konformität und »Entartung« und trugen dergestalt zur praktischen Umsetzung der NS-Kulturpolitik bei.<sup>29</sup> Dies zu leugnen, verkennt die Interessenkoalition von Opportunisten und Protégés sowie deren

---

<sup>26</sup> Zitat Grimm/Hermand, 1980, Vorwort der Herausgeber, o.S.

<sup>27</sup> Zitat Schäfer, 1982, S. 144

<sup>28</sup> Neben Breker, Kolbe und Klimsch gehörte Josef Thorak, neben Peiner gehörten Hermann Gradl, Arthur Kampf und Willy Kriegel dieser so genannten »Liste A/Liste der Unsterblichen« an; Merker, 1983, S. 167

<sup>29</sup> Hartog, 1992, S. 88



Folgen: Zwar waren sich die NS-Machthaber generell über die Funktion, die der Kunst im neuen Staat eingeräumt werden sollte, einig, jedoch hatten sie keine konkreten Vorstellungen, wie Kunstwerke diesen Ansprüchen gerecht werden könnten. Vor allem die hierarchische NS-Herrschaftsstruktur mit sich überschneidenden Kompetenzen und daraus resultierenden widersprüchlichen Kunstauffassungen forcierte den künstlerischen Opportunismus. Oder anders formuliert: Es bedurfte geradezu willfähriger Künstler, die angesichts der organisatorischen Wirren und der abstrusen NS-Ideen eine adäquate Kunst zu entwickeln halfen. Als Köder winkten die Nationalsozialisten mit dem Glanz einer parlamentarisch legalisierten Staatsmacht, dem weder ein obrigkeitshöriger Maler, wie Peiner, der der NSDAP und ihren Zielen eher kritisch gegenüber stand, noch ein eitler Bildhauer, wie Kolbe, dessen Zeit als künstlerischer Erneuerer abgelaufen war, widerstehen konnte. Als Staatskünstler ihrerseits Repräsentanten des NS-Regimes waren sie zur Aufrechterhaltung ihres Status' zur Toleranz der staatlichen Sanktionen gegen missliebige Kunst und Künstler gezwungen - wider eigener Überzeugungen und wider persönlicher Erfahrungen. Sie als ‚Verführte‘ und ihre Werke als ‚Entgleisungen‘ o.ä. zu entschuldigen, verwässert die staatlich manifestierte Bedrohung für Nonkonformisten und schmälert die Leistungen der Widerständler.

Nicht ein einziger der ausgewählten Künstler bewies nach 1945 die Zivilcourage, sich offen zu seiner Kollaboration zu bekennen. Statt unumwunden zuzugeben, dass sie eigene Interessen zurückzustellen bereit waren, dass sie der Faszination des Nationalsozialismus erlegen waren, dass sie sich geirrt hatten oder die Konsequenzen ihres Handelns nicht erahnten, verweigerten sie jede politische Verantwortung.<sup>30</sup> Schlimmer noch, sie bezeichneten sich selbst – trotz ihrer nachweislichen Sonderbehandlung im Dritten Reich - als unschuldige Opfer und wurden nicht müde, ihre Vereinnahmung von Seiten des NS-Machapparates zu betonen. So wie sie damals die Augen vor dem NS-Alltag verschlossen hatten, so stellten sie sich auch nach 1945 blind für die historischen Realitäten. Doch schon Rathkolb bezweifelte, dass Selbstmitleid längerfristigen Bestand haben dürfte.<sup>31</sup>

So stellt sich abschließend die Frage, ob sich die unterschiedlichen Erscheinungsformen, das Ausmaß sowie die Ursachen und Motive des künstlerischen Opportunismus über diese Faktizitäten hinaus überhaupt bewertend miteinander vergleichen lassen?

---

<sup>30</sup> Paas, 1983, S. 11: Faschismus störe diejenigen nicht, die mit ihm einverstanden sind, weil sie sich durch seine Maßnahmen Vorteile erhoffen; er betreffe diejenigen nicht, die gleichgültig, unentschlossen oder gutgläubig sind, da die direkten Verfolgungsmaßnahmen nicht gegen sie selbst gerichtet waren. Letztere bildeten die Mehrheit, die später auch sagen wird, „wir haben von Nichts gewusst“, wobei Nichtwissen meist Nichtwissenwollen bedeutet; sie entschuldigten sich schließlich, sie seien verführt worden, doch wer sich verführen lassen wollte, fand immer Gründe und 1933 seien diese besonders schwerwiegend gewesen: Der Faschismus, der das Recht des Einzelnen außer Kraft setzte, habe keinen Widerstand geduldet, so dass Nonkonformisten mit jeder Art von Schwierigkeiten, selbst dem Tod, zu rechnen hatten. Paas Fazit: „Die Mehrheit wartete, bis der Krieg sie zu Helden oder zu Toten machte oder auch nur zu Überlebenden.“

<sup>31</sup> Rathkolb, 1991, S. 272

Lässt die Kategorisierung beispielsweise das Urteil zu, der *integrative* Opportunismus als Aufgabe jeglicher künstlerischer Souveränität erweise sich im Vergleich zum *optionalen* oder *analektischen* Opportunismus als schwerwiegender? Und folglich: Ist die moralische Schuld eines Brekers grundsätzlich höher einzustufen als die eines Klimsch oder Radziwill?

Die Autorin meint: nein. So individuell wie die Künstler und ihre Werke, so individuell und somit unvergleichbar bleibt auch ihr künstlerischer Opportunismus. Ihre jeweiligen Ausgangssituationen zu Beginn der NS-Ära waren nicht annähernd dieselben, so dass ihnen bei gewählter Nonkonformität zwar pro forma die gleichen Repressalien drohten, doch hätten sie jeweils unterschiedliche Konsequenzen nach sich gezogen. Das Aufzeigen sich wiederholender Mechanismen, von Ritualen stilistischer Anpassung und der jeweiligen Beweggründe hierfür diene als Beleg des Phänomens an sich, die Darstellung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten zum Verständnis desselben. Doch gilt es nicht abzuwägen und zu beurteilen, welcher von ihnen ein ‚größerer‘ oder ‚schlimmerer‘ Opportunist ist, zumal sie ihre künstlerische Selbstverleugnung letztlich nur vor sich selbst zu verantworten haben. Nur sollte akzeptiert werden, dass Künstler als solche unter besonderen Umständen durchaus zur Identitätsverleugnung bereit sind, sofern sie sich hiervon gewinnbringenden Profit versprechen können. Diese Forderung scheint angesichts der Tatsache, dass sich die Beurteilung von Kunst und Künstlern mittlerweile so weit von der menschlich-kritischen Vernunft gelöst hat, dass künstlerischer Opportunismus im definierten Sinn per se als undenkbar angesehen wird, schon vermessen. Es verlangt, einerseits die Künstler aus der Sphäre der Genialität und Unantastbarkeit, ihre Kunst aus dem irrationalen Wunschdenken von Unabhängigkeit und Freiheit zu isolieren. Andererseits bedeutet es aber auch, Künstler nicht - wie im Dritten Reich üblich - als ‚politisch unzurechnungsfähig‘ zu erklären, sondern ihnen in Anerkennung ihrer Leistungsfähigkeit, mittels ihrer Produkte die Menschen im Positiven zu berühren, im Negativen zu manipulieren, die Verantwortlichkeit für ihre Kunst zu überantworten und sie damit nicht länger als Träumer oder Utopisten an den Rand der Gesellschaft zu drängen. Ihnen dieser Art Souveränität zuzugestehen, muss das Fazit dieser Studie lauten, dass in Umkehrung der Opferrolle von ihnen als künstlerische Opportunisten nicht länger als ‚Verführte‘ sowie im Hinblick auf ihre Kunst nicht länger von einer Indienstnahme durch die Nationalsozialisten gesprochen werden kann. Im Gegenteil, sich zielgerichtet den neuen Strukturen unterordnend, schufen sie Bilder und Modelle mit erzieherischer Funktion im Sinne der NS-Ideologie, etablierten diese in den Sehgewohnheiten der Bevölkerung, in ihren allgemeinen Denk- und Handlungsweisen. Hierfür gilt es von Seiten der Künstler Verantwortung zu übernehmen, hierfür tragen sie eine moralische Schuld. Denn mit ihrer Kunst leisteten sie einen aktiven Beitrag zum Fortbestehen des Nationalsozialismus, wurden zu einem

„Faktor zur Normierung der Gesellschaft“<sup>32</sup> und sind damit ‚Täter‘ im weitesten Sinne, mitverantwortlich für die traumatischen Verbrechen des NS-Regimes. Mögen sie letztlich auch nur ‚Rädchen‘ im mächtigen Räderwerk des Dritten Reiches gewesen sein, zu den Opfern gehörten sie zu keinem Zeitpunkt, geschweige denn, dass sie sich mit ihnen zur Zeit ihrer größten Not solidarisiert hätten.

---

<sup>32</sup> Zitat Richard, 1982, S. 45

## **VI. Zur politischen Verantwortung von Künstlern gestern und heute**

### **Ausblick**

Die Studie zum künstlerischen Opportunismus abzuschließen, soll nicht geschehen, ohne einen kurzen kritischen, desillusionierenden Blick in Gegenwart und Zukunft zu wagen. Der in dieser Studie erfolgte Nachweis des künstlerischen Opportunismus als einer potenziellen Verhaltensweise von Künstlern im Allgemeinen zwingt zu zweierlei: zur Übertragung ungeschränkter, politischer Verantwortung an die Künstler für ihre Werke und, damit einhergehend, zur Aufgabe des Dogmas von der Autonomie der Kunst.

Sofern unsere heutige Gesellschaft für sich die Maxime der Relevanz von Kunst im Allgemeinen beansprucht, sie staatlich fördert, sich mit ihr schmückt und solange die Künstler selbst für sich und ihr Werk sowohl öffentliche Resonanz als auch gesellschaftspolitische Bedeutung einfordern, sollten die Betreffenden nicht länger aus der haftbaren Verantwortung gelöst werden. Sie ihnen zu verweigern heißt im Umkehrschluss, die staatliche Wahrhaftigkeit und seine kulturelle Identität anzuzweifeln sowie die Künstler zu überflüssigen wie belanglosen Staffagefiguren zu degradieren und ihren künstlerischen Erzeugnissen jegliche Bedeutung und nachhaltige Wirkung abzusprechen.

Akzeptanz und Relevanz setzen Glaubwürdigkeit und Verantwortungsbewusstsein zwingend voraus. Mag sein, dass die Funktion und Bedeutung der Kunst in der heutigen demokratischen Gesellschaft nicht mit einer staatlich sanktionierten Kunst eines diktatorischen Regimes, wie im Fall des Dritten Reiches, vergleichbar ist, die Wirkung der Kunst durch die heutige Medienvielfalt noch stärker als früher beschnitten wird. Doch ändert weder die Größe noch die Qualität des Publikums oder Adressaten etwas an der Fähigkeit der Kunst zu begeistern, zu irritieren, zu manipulieren. Dies allein verpflichtet, sich ihrer kritisch-reflektiert zu bedienen, so dass solche - infame wie verlogene - Phrasen, wie sie nach 1945 so häufig zu hören waren, keinen Halt mehr finden: Dem Vorwurf der Kollaboration entgegneten einige NS-Staatskünstler, sie hätten doch nur Kunst gemacht, Theater gespielt, etc..

Den Künstlern Verantwortung zu übertragen<sup>1</sup>, heißt ihnen den gebührenden Respekt zu zollen, schließt aber auch ein, ihnen das gleiche (Fehl-)Verhalten eines jeden Bürgers zuzugestehen. So wie sie den Verlockungen des Nationalsozialismus unterlagen, getrieben durch Eitelkeit, Ehrgeiz und Geltungssucht als potenzielle Antriebsmotoren jeglichen Erfolges, so unterliegen Künstler auch heute noch - bei aller Unvergleichbarkeit der politischen Systeme - gesellschaftlichen Bindungen und Zwängen. Führten im Nationalsozialismus gesetzlich verankerte Ressentiments und drohende Repressalien der herrschen-

---

<sup>1</sup> Zur Problematik der politischen Verantwortung von Künstlern siehe auch Clair, 1998, speziell S. 64ff.; v. Beyme, 1998, S.25.

den Obrigkeit gegen Kunst und Künstler bei Unvereinbarkeit der Interessen bzw. Nonkonformität ihrer Werke zu stilistischer Anpassung und künstlerischem Opportunismus, so führen Künstler auch heute kein Leben im Vakuum, das ihnen ermöglichte, ihre innovativ-kreativen Gedanken ohne jegliche Rücksicht auf formulierte Ansprüche von außen umzusetzen. Seien es Vorgaben der Auftraggeber bezüglich des Aufstellungsortes, etc., Wettbewerbsbedingungen, marktstrategische Erwägungen oder der vorherrschende Zeitgeschmack usw. – sie alle bergen die Gefahr stilistischer Anpassung und damit auch des künstlerischen Opportunismus'. Warum sollte diese Erkenntnis für die Gegenwart und Zukunft unzutreffend sein, kann die Kausalität zwischen Stilveränderungen und gesellschaftspolitischer Realität doch für das Dritte Reich kaum länger ernsthaft geleugnet werden?

Die Frage, ob ein künstlerisches Œuvre zu entwickeln überhaupt möglich sei ohne gewisse Zugeständnisse an formulierte Ansprüche von außen, wurde bereits anderenorts gestellt und problematisiert.<sup>2</sup> Die Frage, ob nicht Künstler - und selbst die bescheidensten unter ihnen – durch schnell wechselnde, öffentliche Stimmungen und gesellschaftliche Interessen zur Anpassung geradezu gezwungen werden<sup>3</sup>, erweist sich denn auch als rhetorisch. Doch sollten solche Feststellungen nicht die Verantwortung und Haftbarkeit von Künstlern schmälern oder negieren, nur weil sie den Begriff der künstlerischen Freiheit relativieren. Rahmenbedingungen zu akzeptieren, in denen sich ein jeder Künstler als Teil der Gesellschaft bewegt, zwingt nicht dazu, die Forderung nach künstlerischer Souveränität und moralischer Integrität aufzugeben.<sup>4</sup> Zwar sollte man nicht Kants *kategorischen Imperativ* bemühen, der verlangt, dass die Maxime des eigenen Handelns jederzeit als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könnte, und sich damit selbst über die Betreffenden stellen. Nur: Auch Künstler sind aufgerufen, gesellschaftspolitische Zusammenhänge zu reflektieren und zu hinterfragen sowie Folgen und Bedeutung ihres Engagements, gleich welcher Art, zu bedenken.

---

<sup>2</sup> Beaucamp, 1998, S. 33ff.

<sup>3</sup> Beaucamp, 1998, S. 33

<sup>4</sup> Vgl. Elliott, Kampf um die Kunst 1996, S. 35



## **Abbildungen**

Arno Breker • Georg Kolbe • Fritz Klimsch

Werner Peiner • Franz Radziwill

Verschiedene



Abb. 1: Arno Breker »Partei«, 1938



Abb. 2: Arno Breker »Wehrmacht«, 1938





Abb. 3: Arno Breker »Bereitschaft«, 1939

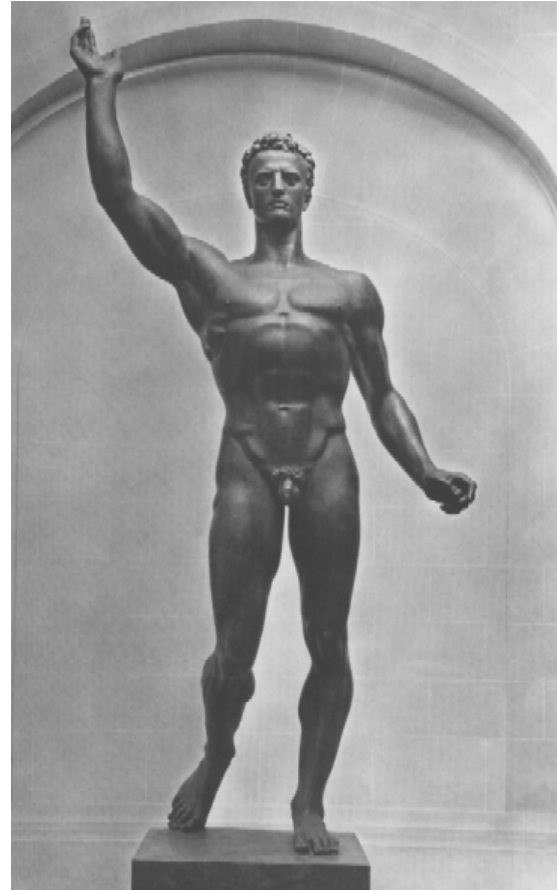


Abb. 4: Arno Breker »Der Künder«, 1939

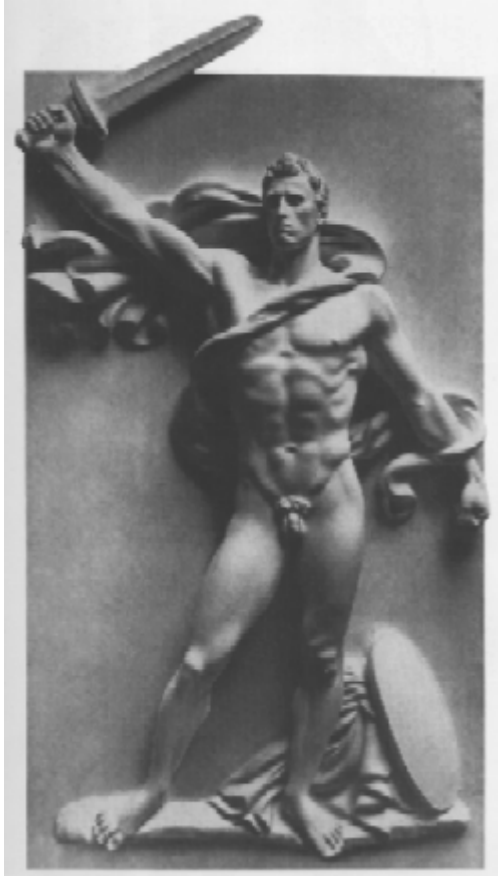


Abb. 5: Arno Breker »Aufbruch der Kämpfer«, 1940/41

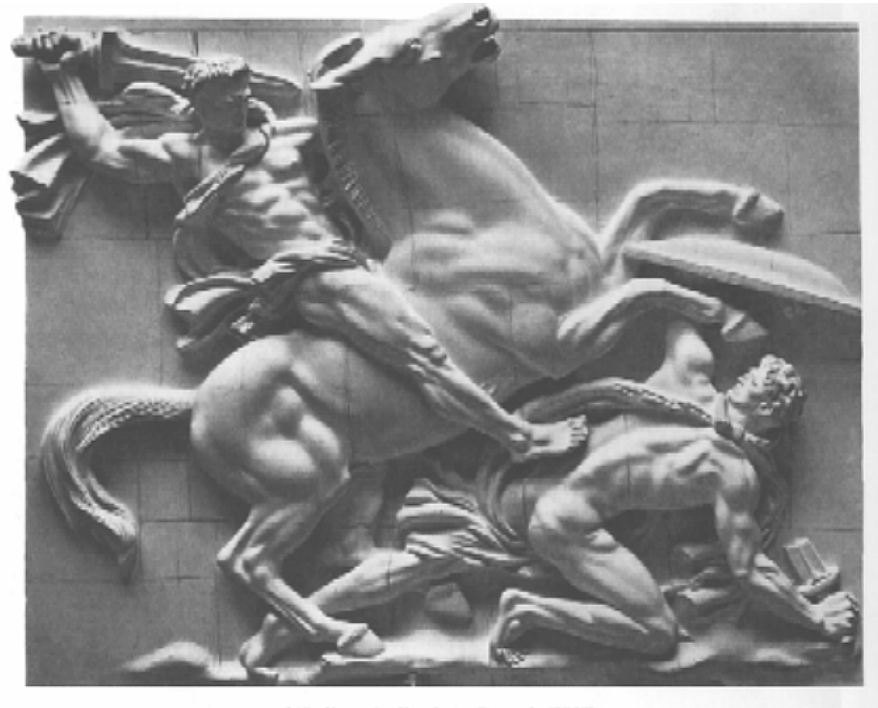


Abb. 6: Arno Breker »Vernichtung«, 1940



Abb. 7: Arno Breker »Der Rächer«, 1940



Abb. 8: Arno Breker »Kameraden«, 1940



Abb. 9: Arno Breker »Zehnkämpfer«, 1936

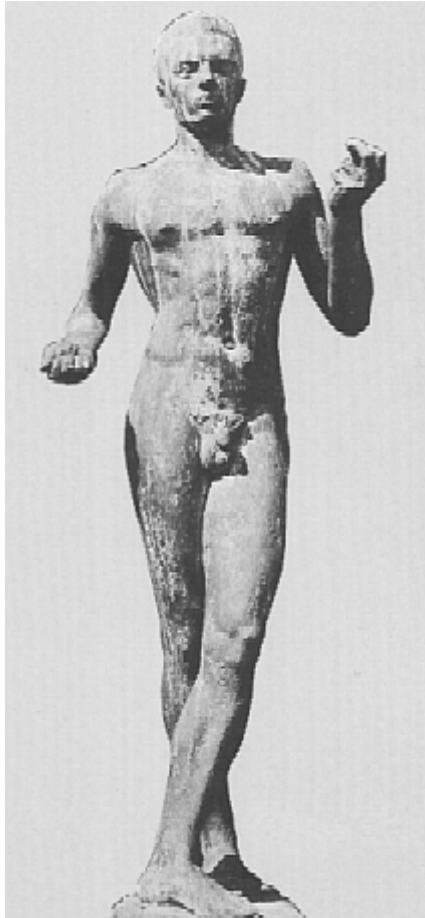


Abb. 10: Arno Breker »Stehender Jüngling«, 1929

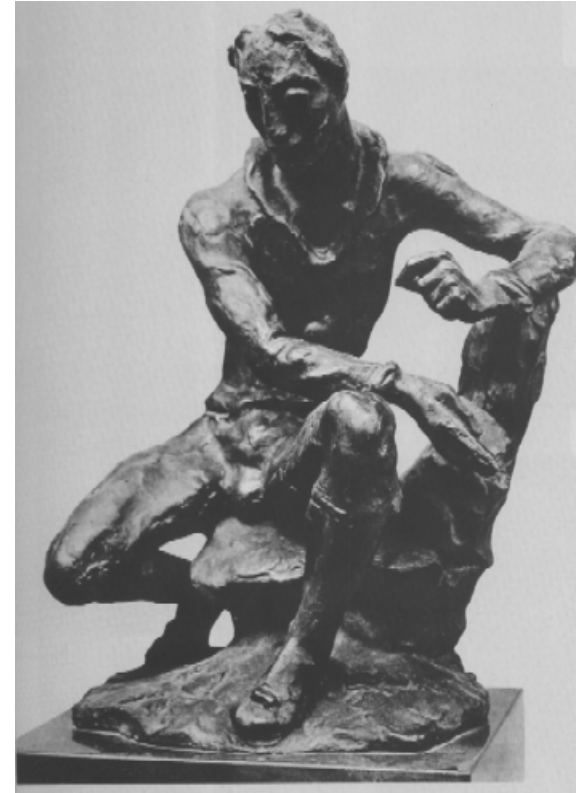


Abb. 11: Arno Breker »Heinrich-Heine-Denkmal«/Entwurf, 1932



Abb. 12: Arno Breker »St. Matthäus«, 1930



Abb. 13: Arno Breker »Pieta Rondanini«, 1932



Abb. 12: Arno Breker »St. Matthäus«, 1930



Abb. 13: Arno Breker »Pieta Rondanini«, 1932

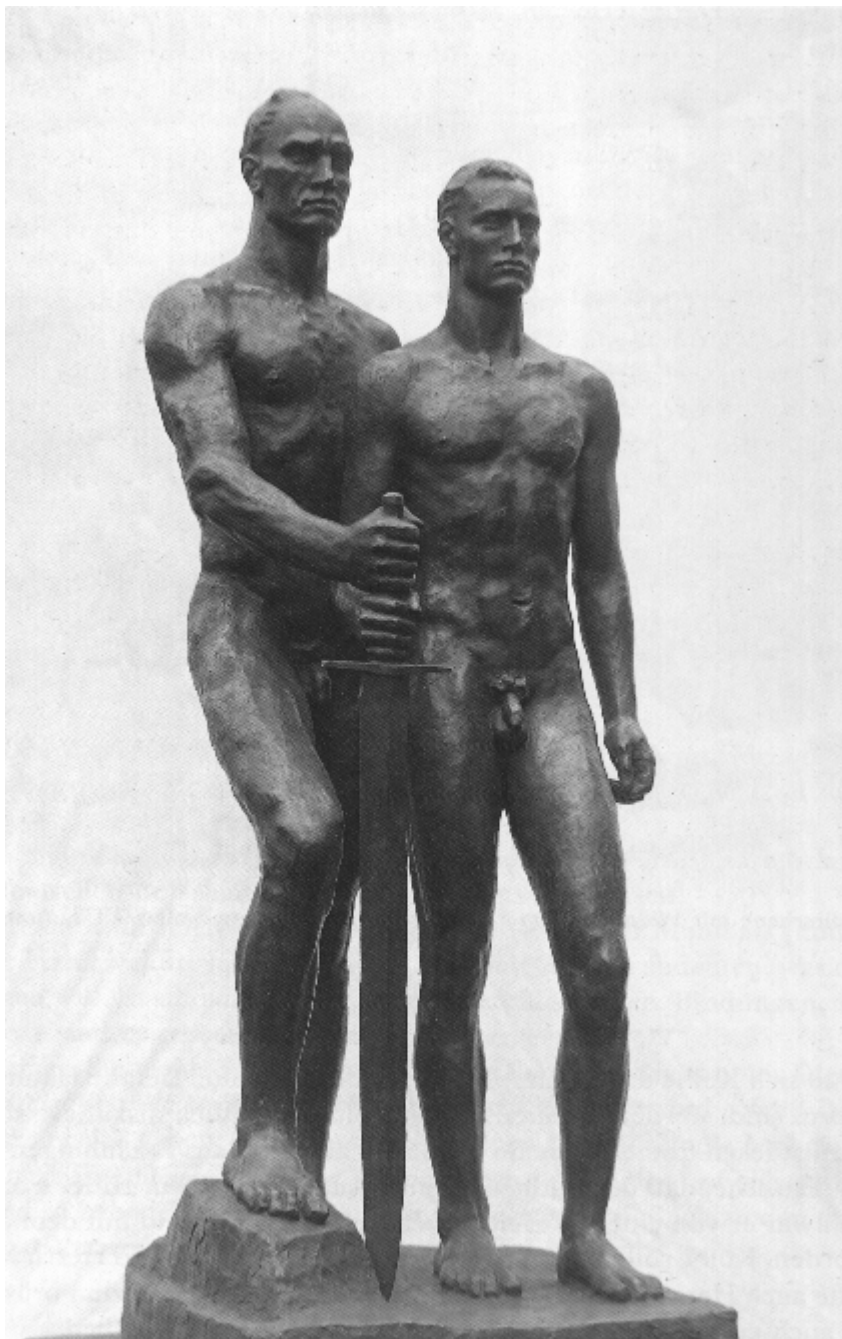


Abb. 14: Georg Kolbe »Ehrenmal Stralsund«, 1934/35





Abb. 15: Georg Kolbe »Der Wächter«, 1937



Abb. 16: Georg Kolbe »Großer Stürzender«, 1940/42



Abb. 17: Georg Kolbe »Kriegerdenkmal von Tarabya bei Istanbul«, 1917/18



Abb. 18: Georg Kolbe »Stürzender Flieger/Ikarus«, 1917/19



Abb. 19 a,b: Georg Kolbe »Kriegergedenkbrunnen/Wuppertal«, 1915/16



Abb. 20: Georg Kolbe »Jungfer Streiter«, 1935



Abb. 21: Georg Kolbe »Beethoven-Denkmal«/Modell, 1939/51



Abb. 22: Georg Kolbe »Beethoven-Denkmal«/Entwurf, 1927

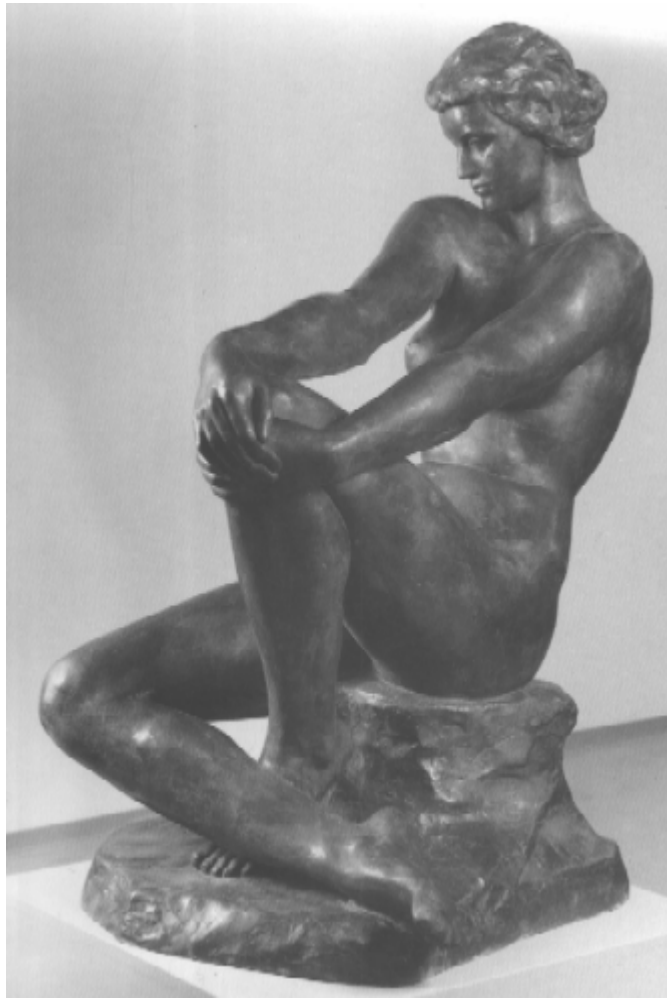


Abb. 23: Fritz Klimsch »Olympia«, 1937



Abb. 24: Fritz Klimsch »Galathea«, 1938



Abb. 25 a,b: Fritz Klimsch »Woge«, 1940-42



Abb. 26: Fritz Klimsch »Maja«, 1939



Abb. 27: Fritz Klimsch »Jugend«, 1940/41





Abb. 28: Fritz Klimsch »Sibylle«/Tonmodell, 1942-43



Abb. 29: Fritz Klimsch »Kleine Schauende«, 1936



Abb. 30: Fritz Klimsch »Erwachende«, 1922-23



Abb. 31: Fritz Klimsch »Beschaulichkeit«, vor 1924



Abb. 32: Fritz Klimsch »Beschaulichkeit«, 1938

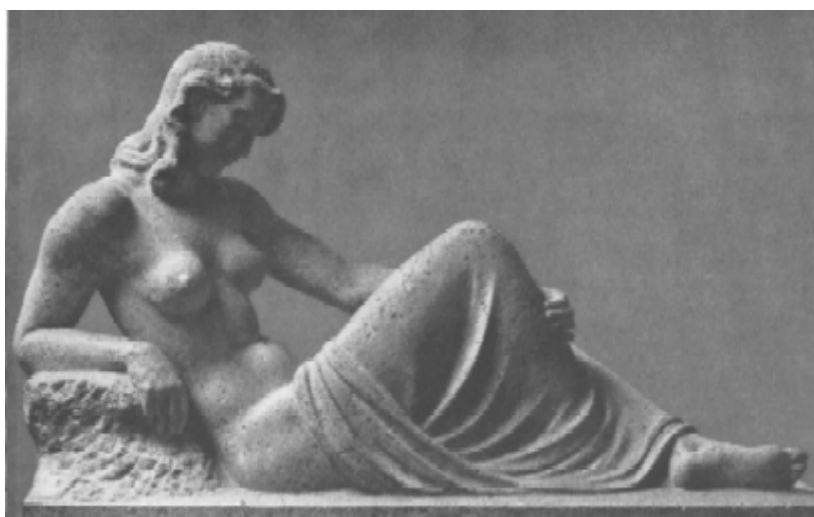
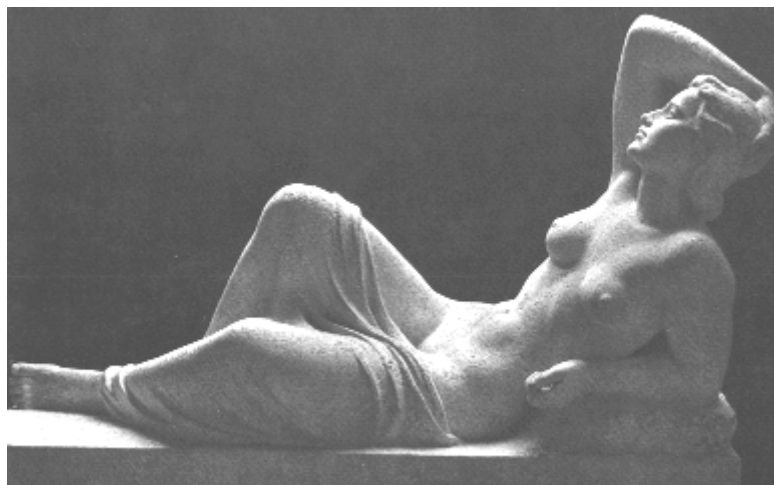


Abb. 33 a,b: Fritz Klimsch »Morgen«/»Abend«, 1940-41



Abb. 34: Fritz Klimsch »Andromeda«, vor 1908



Abb. 35: Fritz Klimsch »In der Sonne«, 1925-26



Abb. 36: Fritz Klimsch »Ruhendes Mädchen«, 1908



Abb. 37: Fritz Klimsch »In Wind und Sonne«, 1936

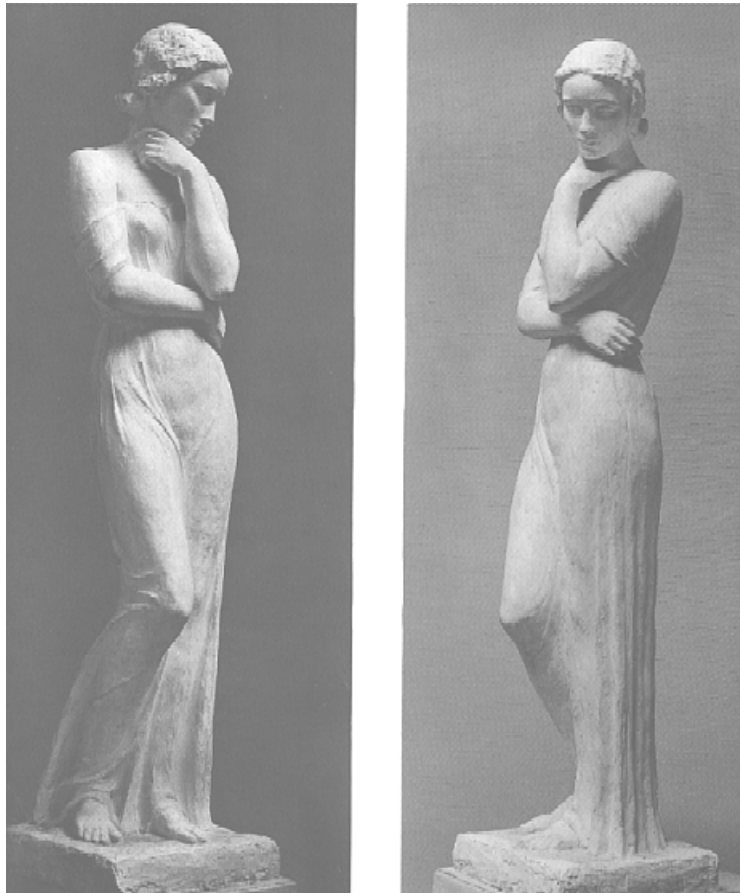


Abb. 38 a,b: Fritz Klimsch »Erato«, 1936-37



Abb. 39 a,b: Fritz Klimsch »Nereide auf der Muschel«,  
»Nereide auf dem Delfin«, beide 1936-37

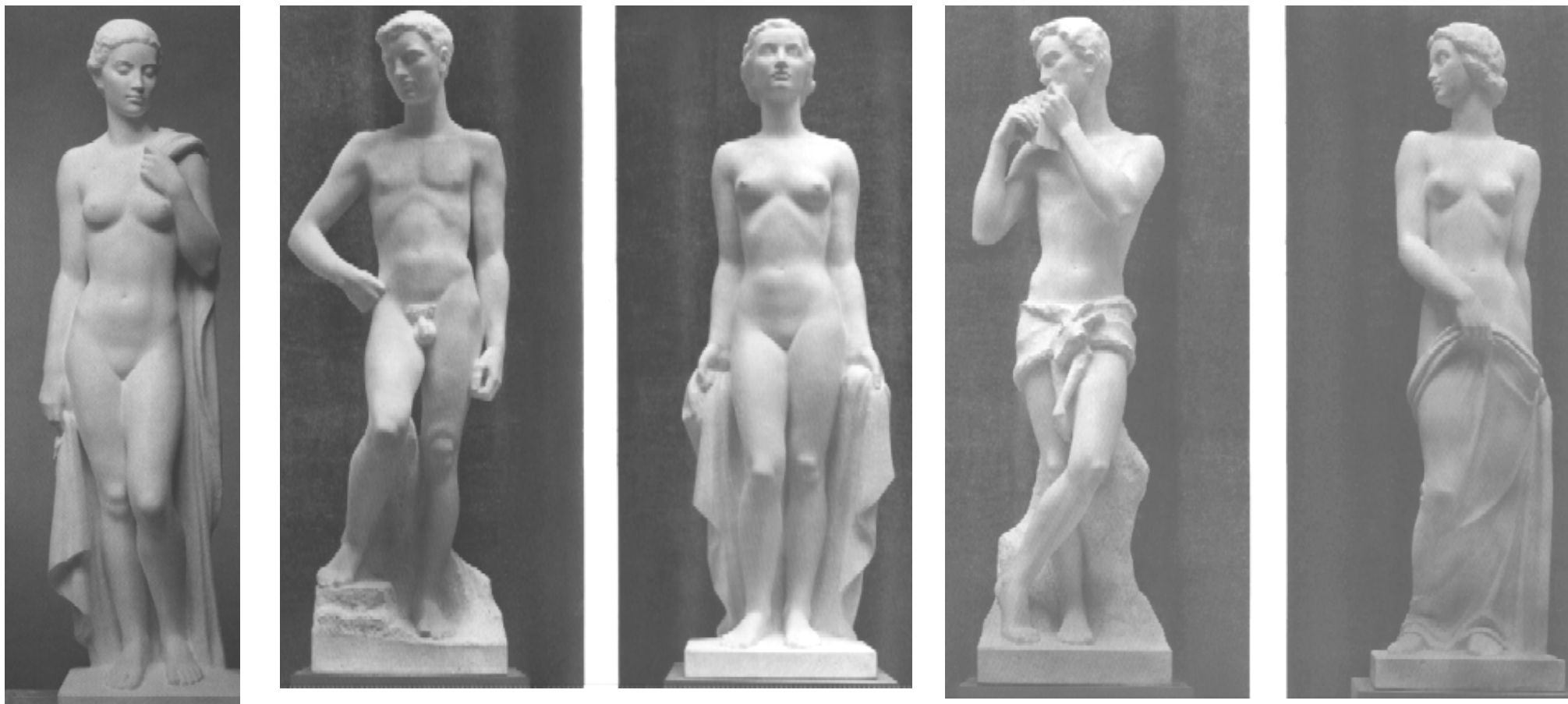


Abb. 40 a-e: Fritz Klimsch »Figurenensemble für das Treppenhaus des Prinz-Friedrich-Karl-Palais/  
ehem. Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda«, 1937-39



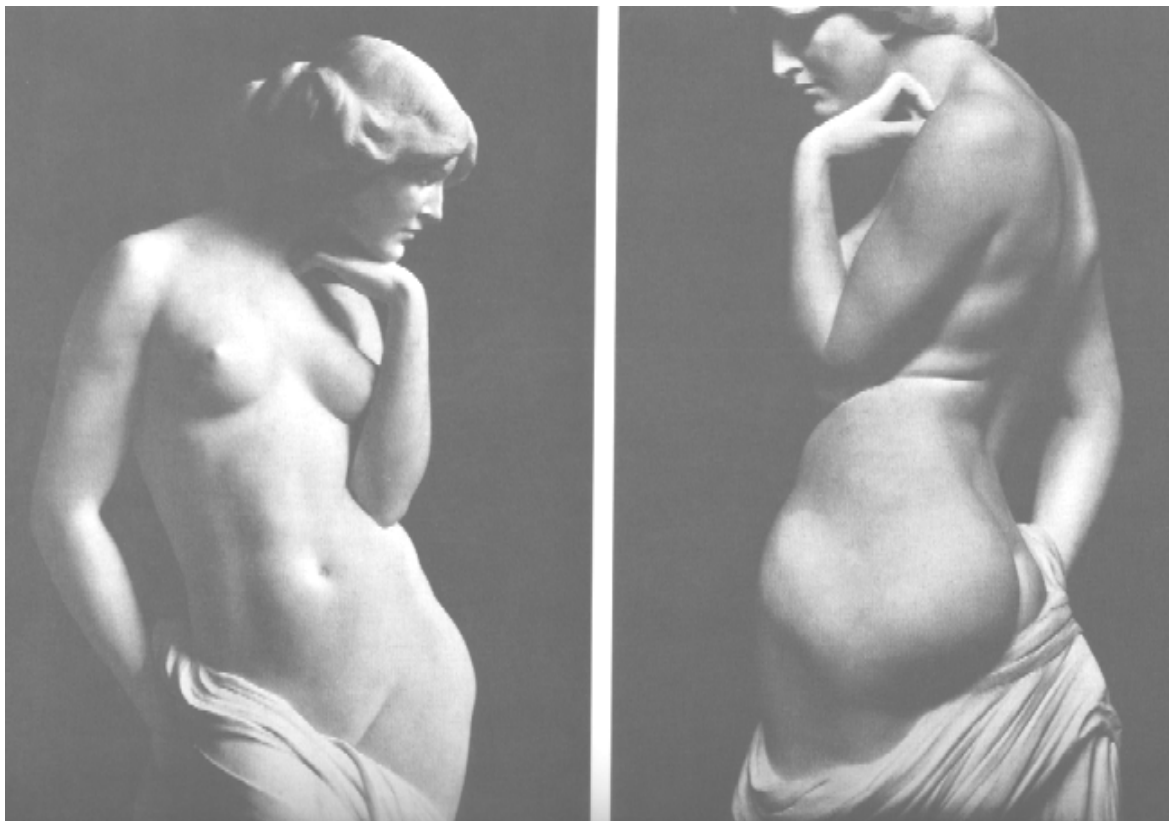


Abb. 41 a,b: Fritz Klimsch »Salome«, 1901-02



Abb. 42: Fritz Klimsch »Räkelndes Mädchen«, 1911



Abb. 43: Fritz Klimsch »Melodie (Adagio)«, 1941

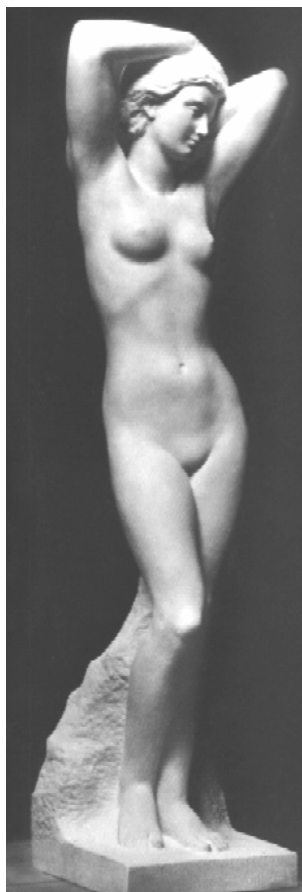


Abb. 44: Fritz Klimsch »Aurora«, 1942-43



Abb. 45: Werner Peiner »Deutsche Erde«, 1933

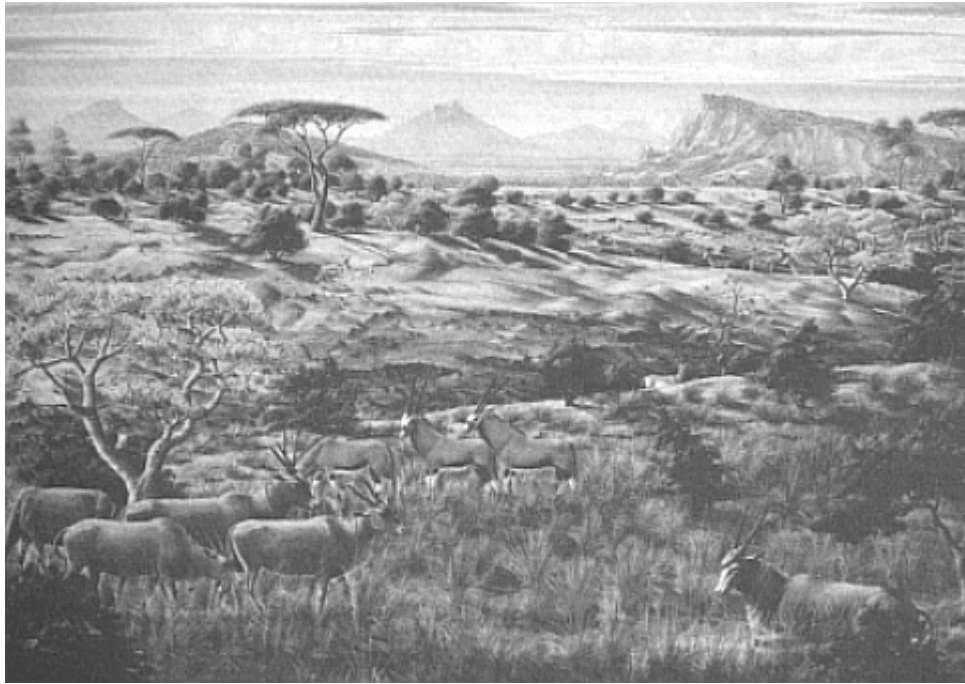


Abb. 46: Werner Peiner »Steppenmorgen/Afrikanische Landschaft«, 1935



Abb. 47: Werner Peiner »Kirunga-Vulkane in Belgisch-Kongo/Heroische Landschaft« 1935

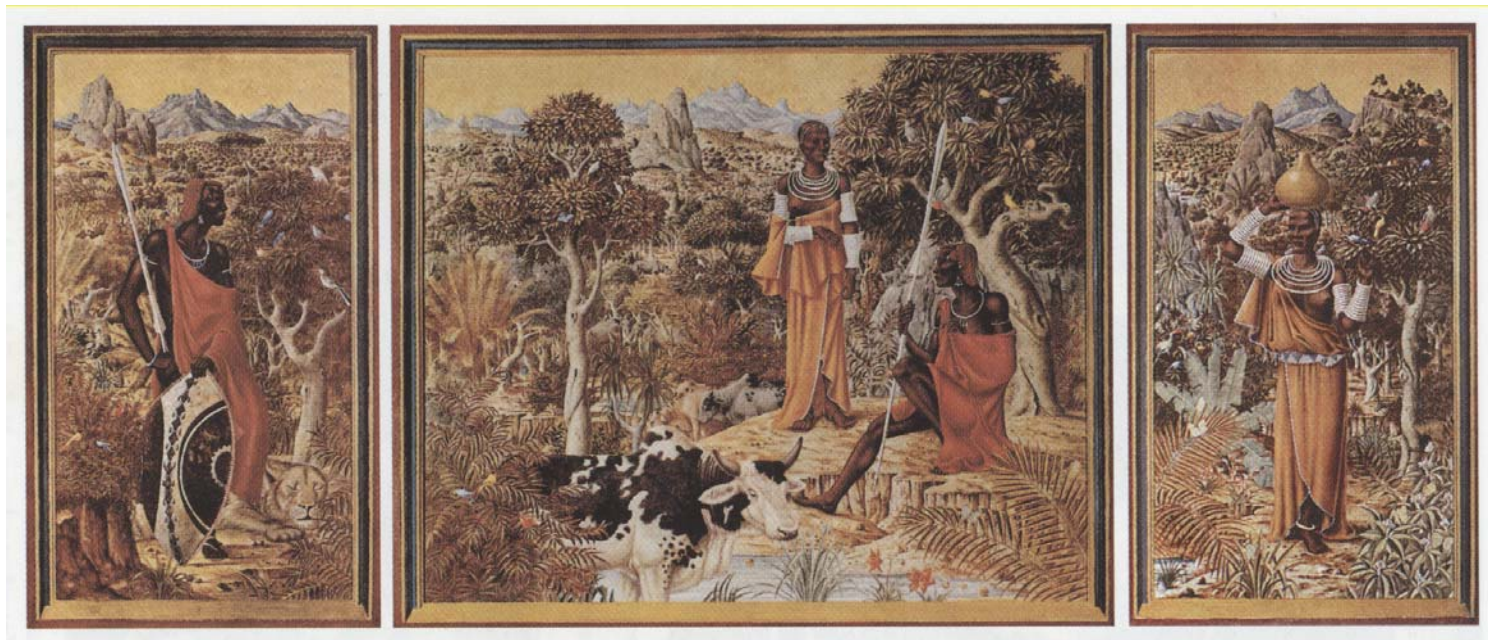


Abb. 48: Werner Peiner »Das Schwarze Paradies«, 1937/38



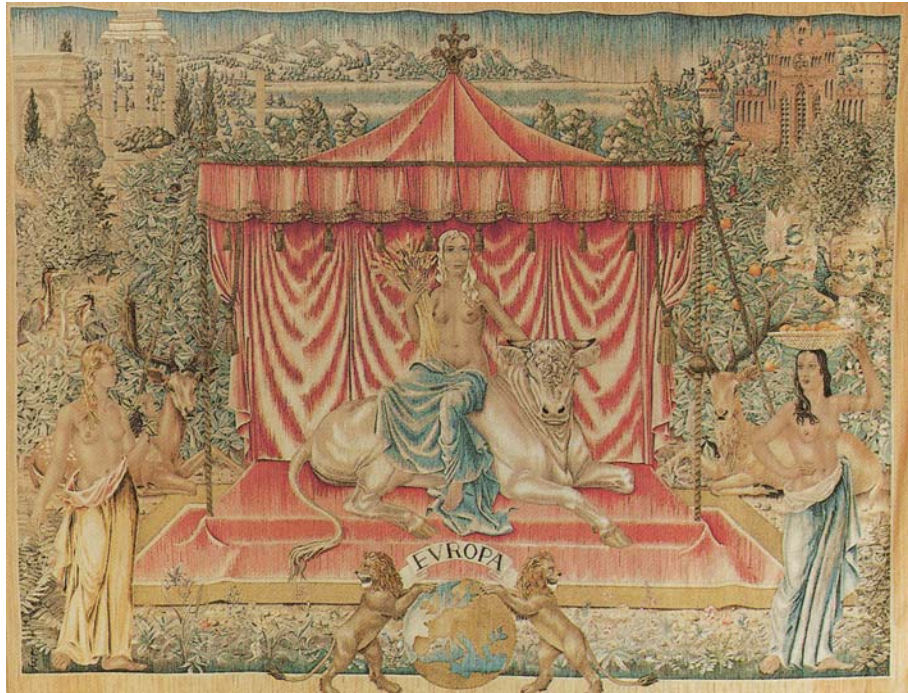


Abb. 49: Werner Peiner »Europa«, 1939

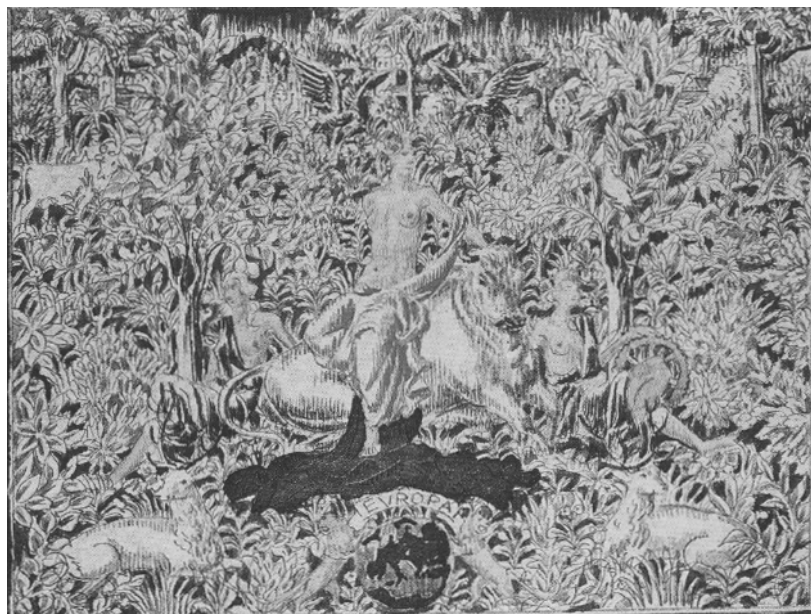


Abb. 50: Werner Peiner »Europa«/Entwurf, 1939



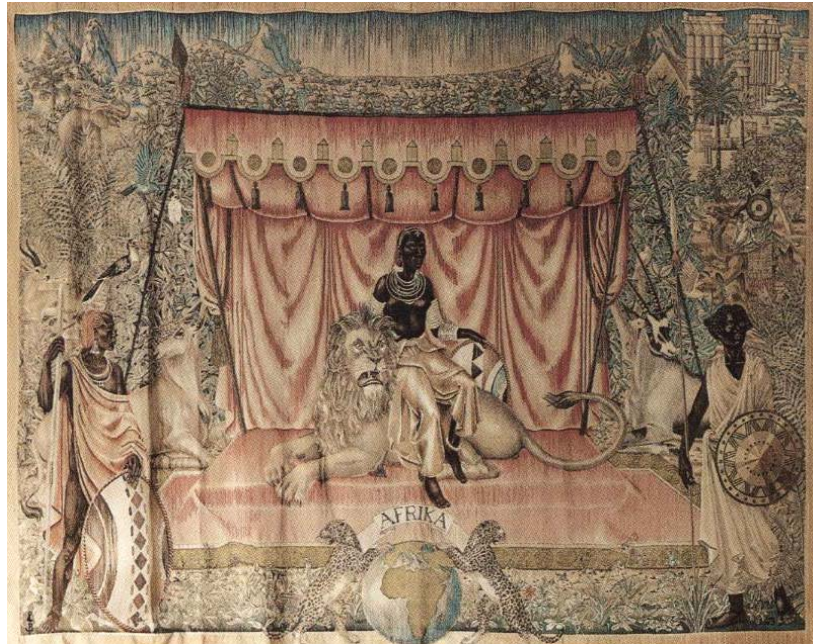


Abb. 51: Werner Peiner »Afrika«, 1939

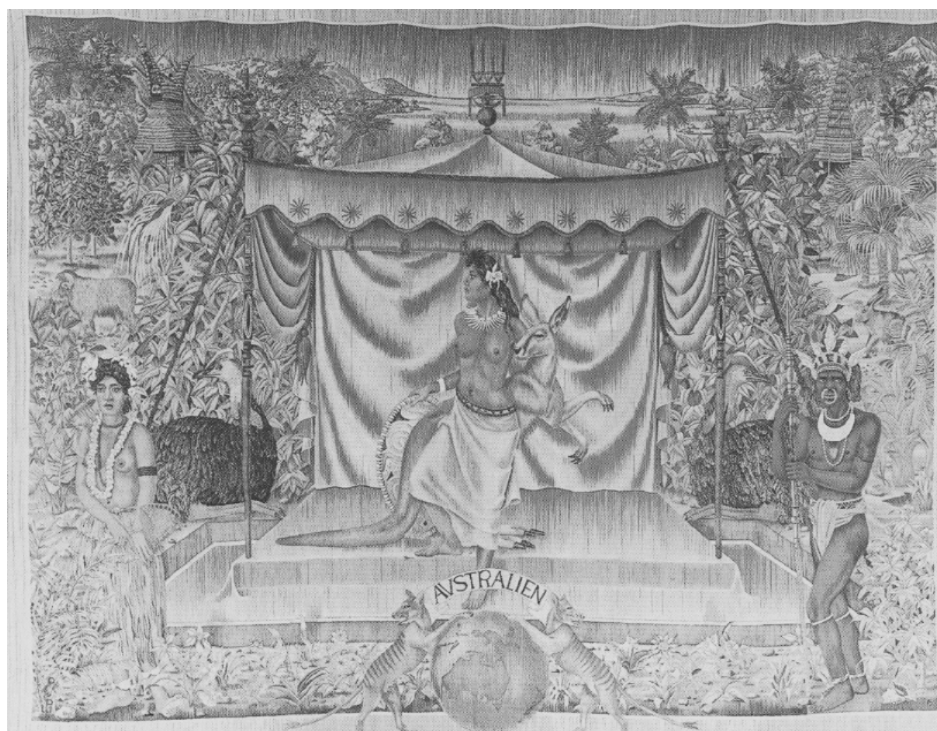


Abb. 52: Werner Peiner »Australien«, 1939

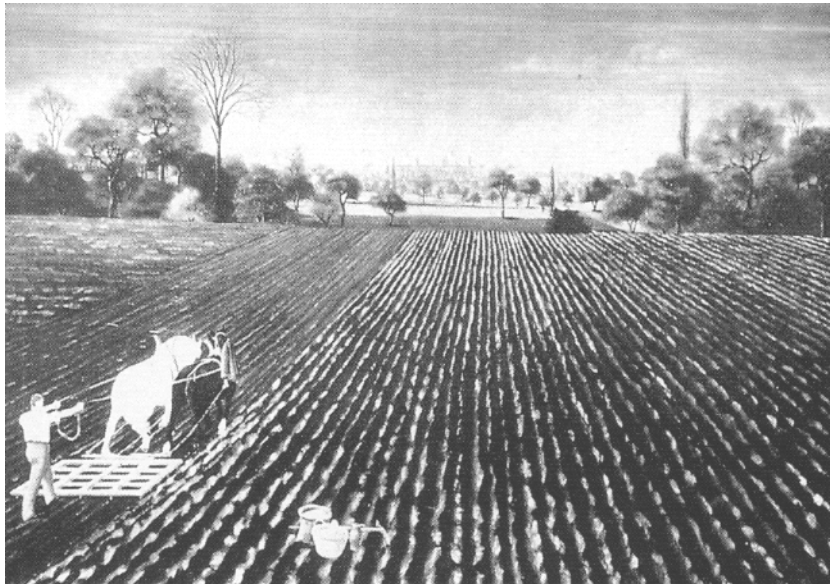


Abb. 53: Werner Peiner »Der Acker«, 1931

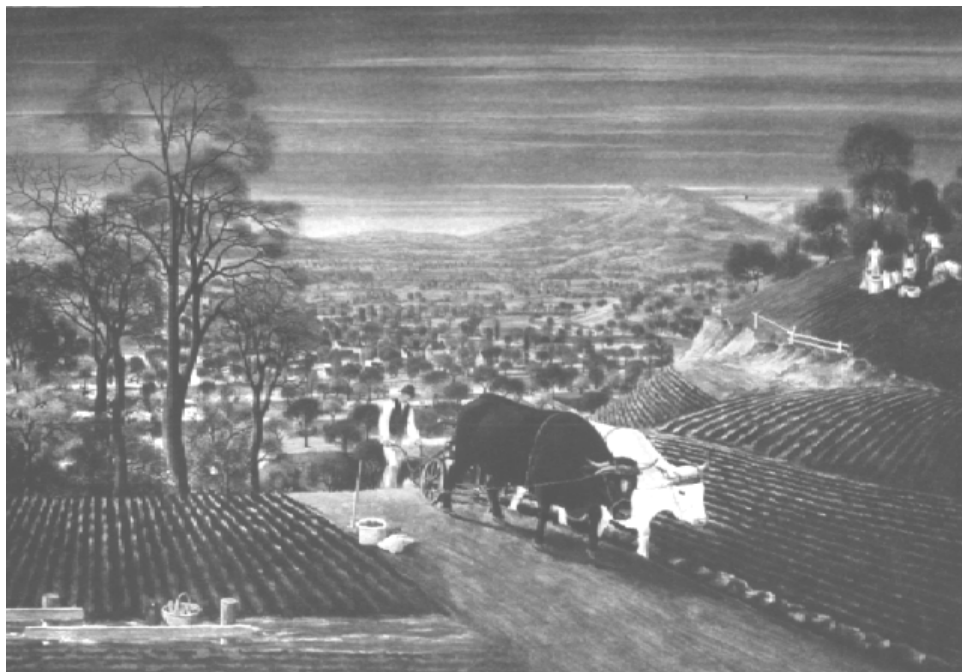


Abb. 54: Werner Peiner »Herbst (in der Eifel)«, 1931



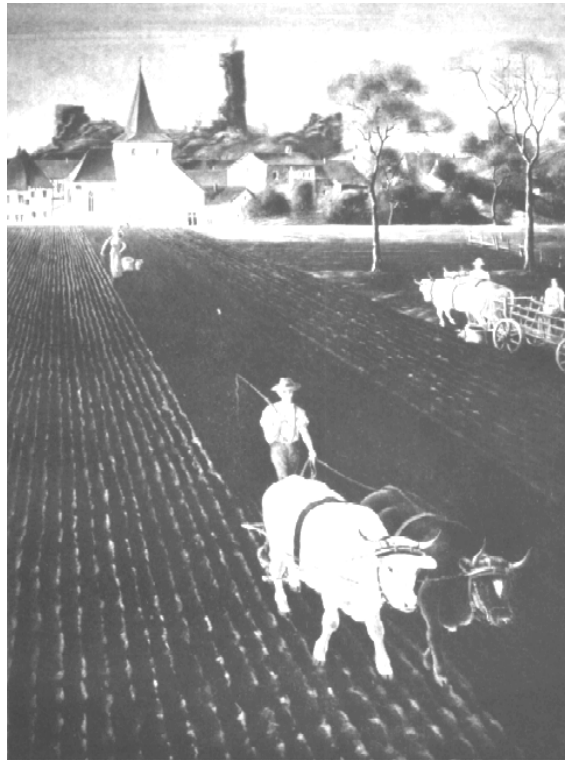


Abb. 55: Werner Peiner »Eggender Bauer«, 1932

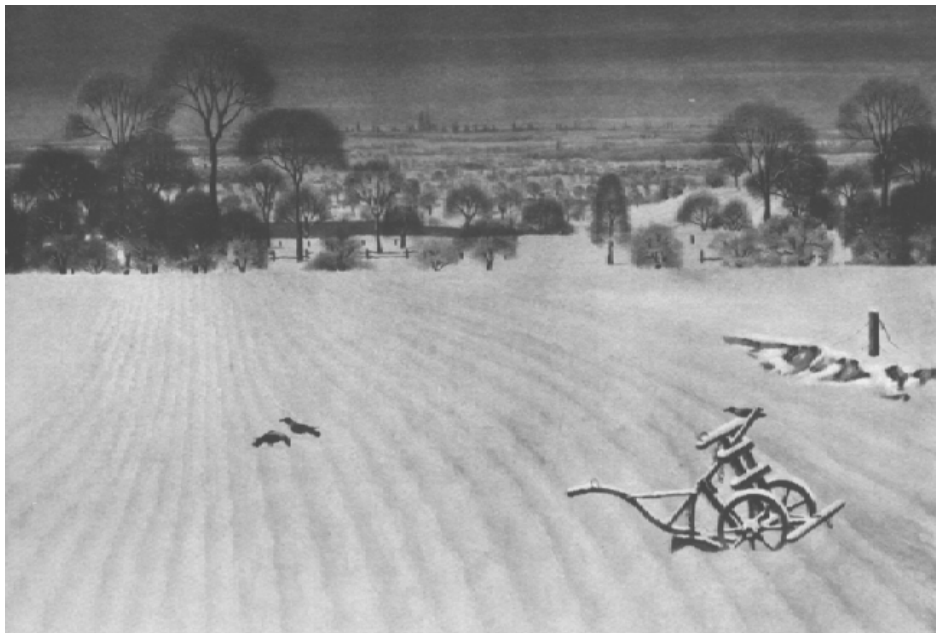


Abb. 56: Werner Peiner »Einsames Feld«, 1933



Abb. 57: Werner Peiner »Moderne Europa«, 1926



Abb. 58: Werner Peiner »Europa und der Stier«, 1937

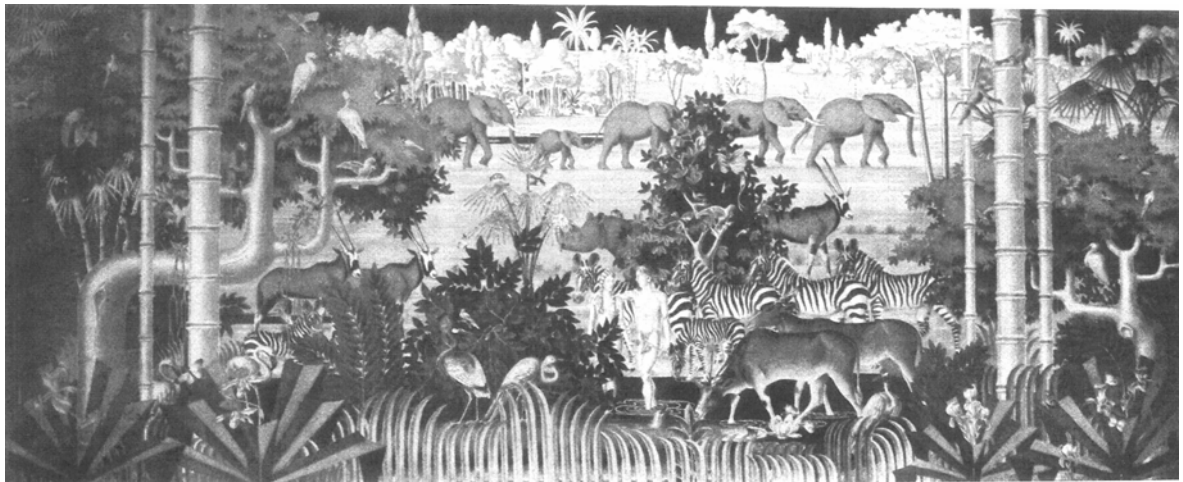


Abb. 59: Werner Peiner »Paradiesteppich«/Entwurf, 1930

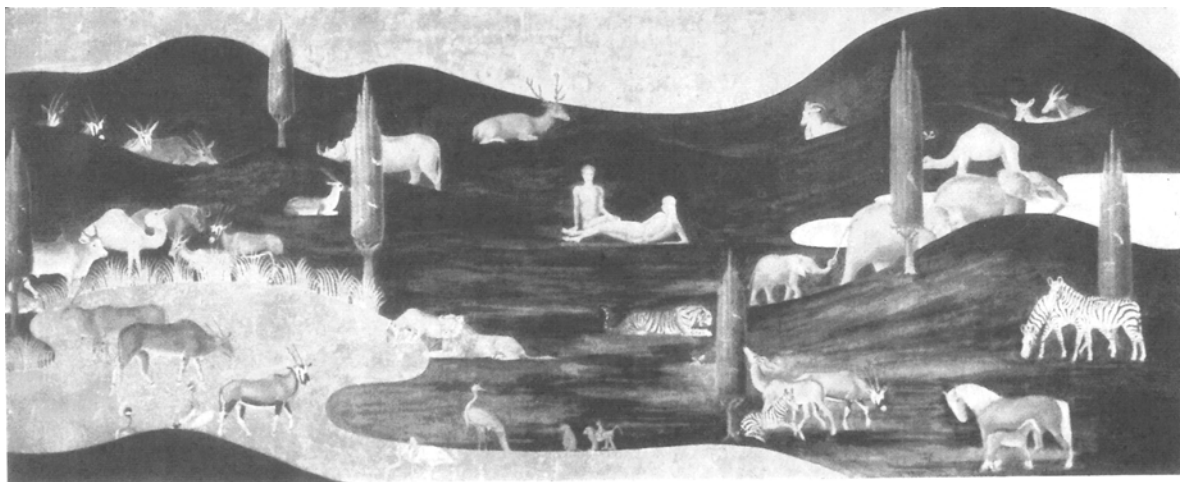


Abb. 60: Werner Peiner »Paradiesische Landschaft«, 1931



Abb. 61: Franz Radziwill »Stahlhelm im Niemandsland«, 1933



Abb. 62: Franz Radziwill »Grab im Niemandsland«, 1934



Abb. 63: Franz Radziwill »Luftkampf«, 1937

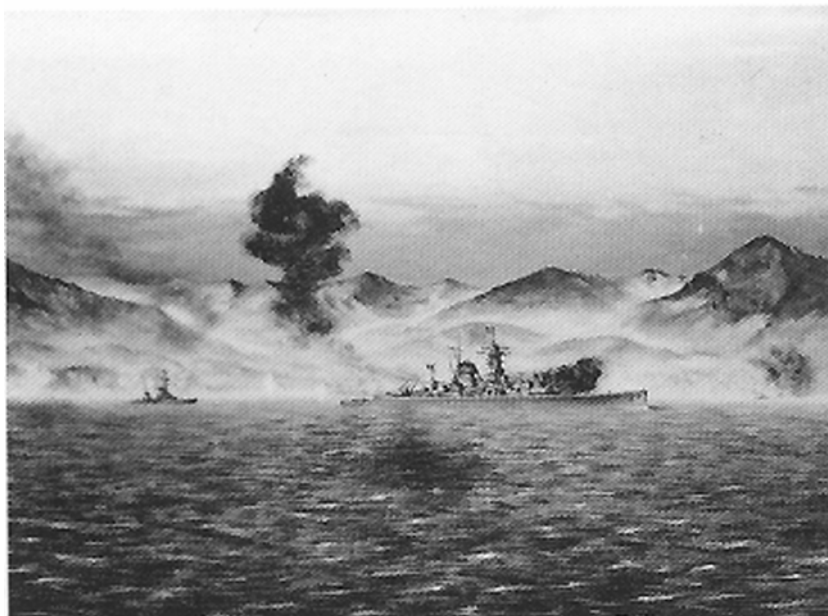


Abb. 64: Franz Radziwill »Beschießung von Almeria«, 1938







Abb. 65: Franz Radziwill »U-Boot-Krieg/Der totale Krieg/Verlorene Erde«, 1939



Abb. 66: Franz Radziwill »Tankschlacht von Cambrai«, 1939



Abb. 67: Franz Radziwill »Flandern/Wohin in dieser Welt?«, 1940





Abb. 68: Franz Radziwill »Der Unterstand am Naroczsee/Der Krieg im Osten«, 1929

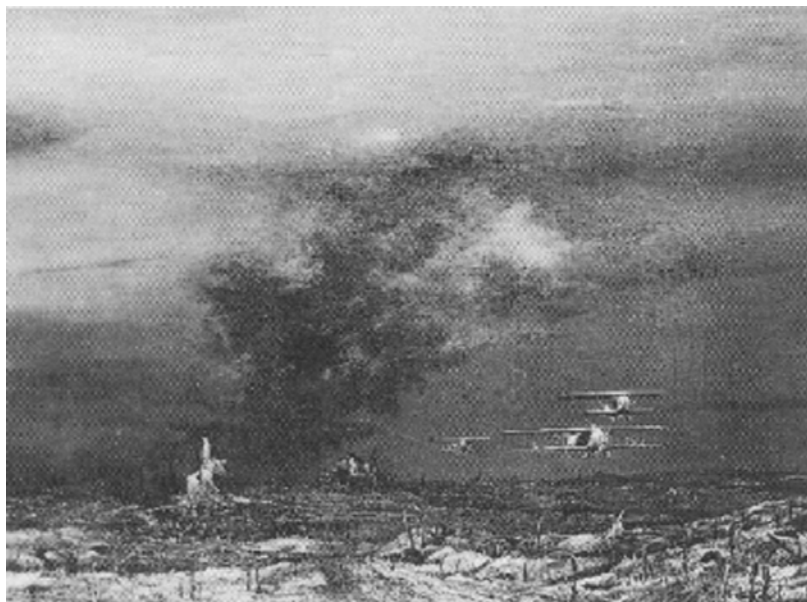


Abb. 69: Franz Radziwill »Schlachtfeld von Cambrai 1917/Der Krieg im Westen«, 1930



Abb. 70: Franz Radziwill »Der Todessturz Karl Buchstätters«, 1928



Abb. 71: Franz Radziwill »Revolution/Dämonen«, 1933/34

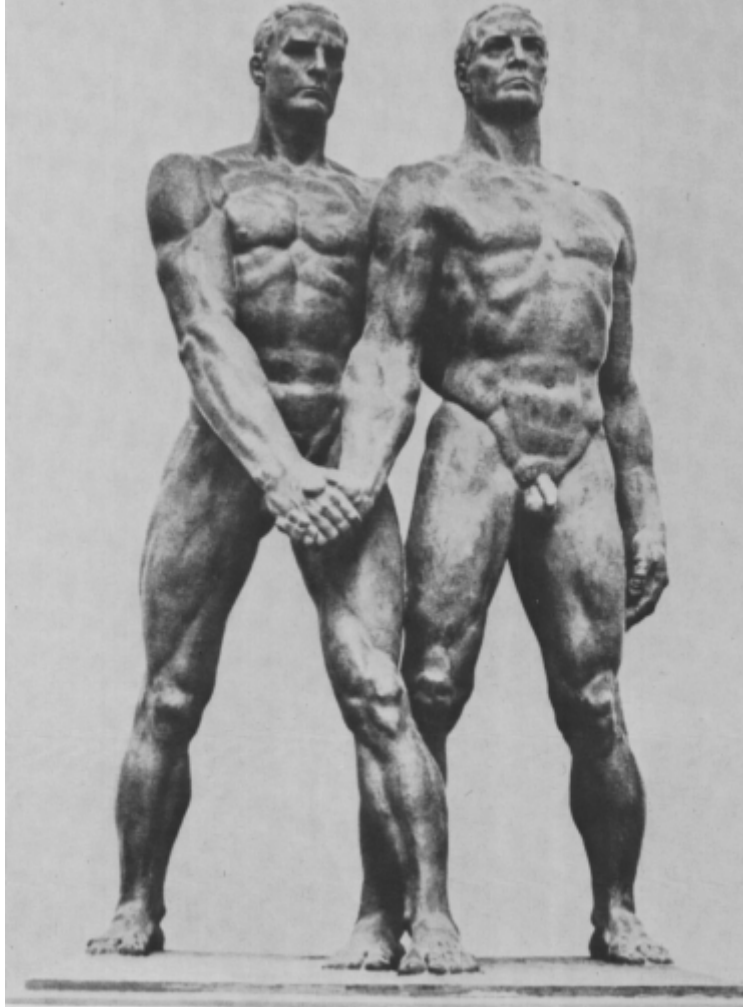


Abb. 72: Josef Thorak »Kameradschaft«, 1937



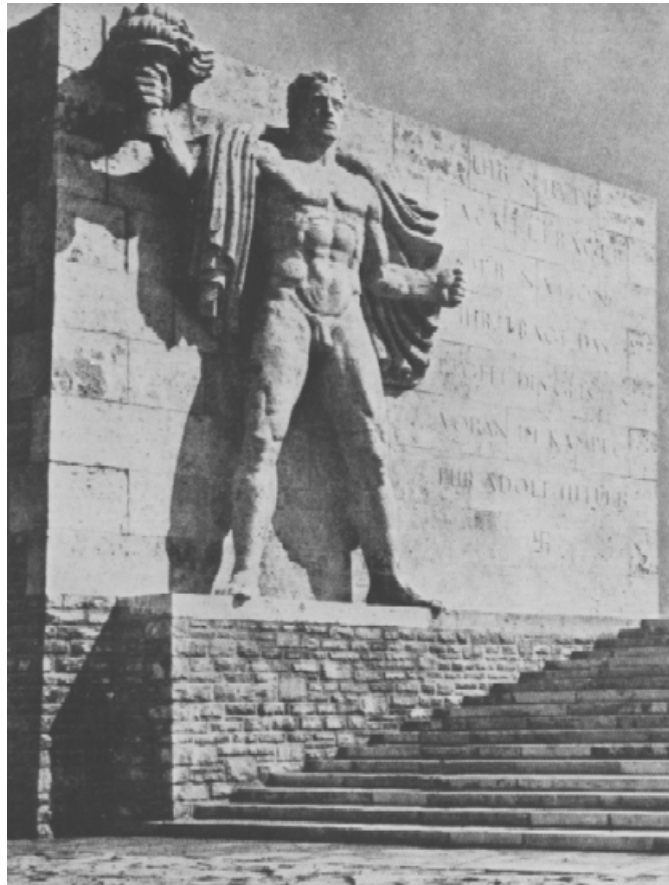


Abb. 73: Willy Meller »Fackelträger«, 1936

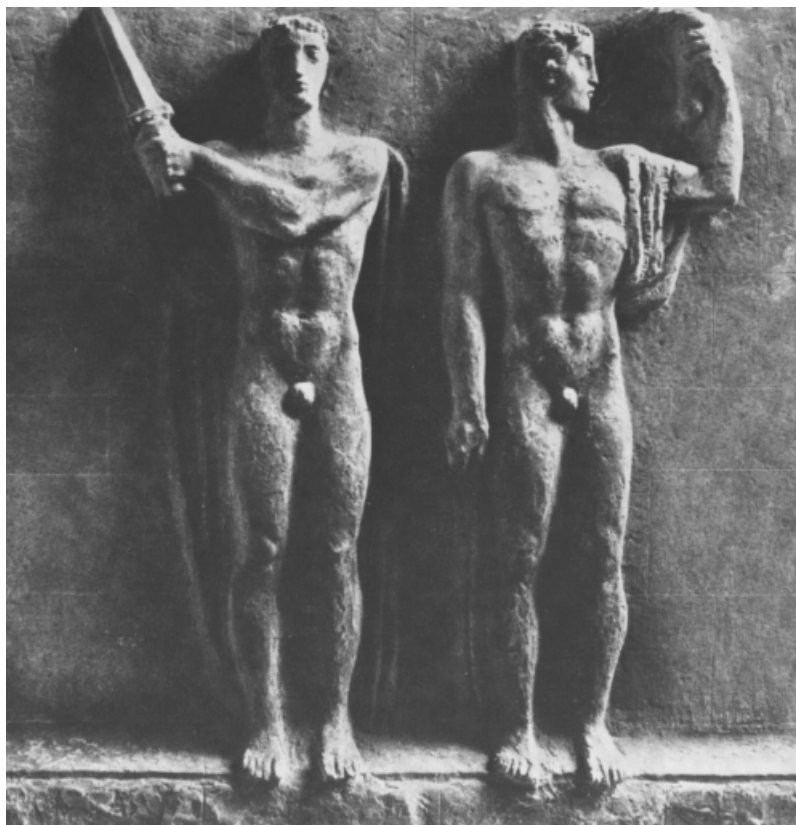


Abb. 74: Adolf Wamper »Schwert- und Fackelträger«, 1936



Abb. 75: Auguste Rodin »Honoré de Balzac«, 1891-97



Abb. 76: Wilhelm Lehmbruck »Der Gestürzte«, 1915/16



Abb. 77: Ernst Barlach »Der Geistkämpfer«, 1928



Abb. 78: Gerhard Marcks »Hl. Georg«, 1930



Abb. 79: Bernhard Bleeker »Soldatengrab/Tannenbergdenkmal«, 1934

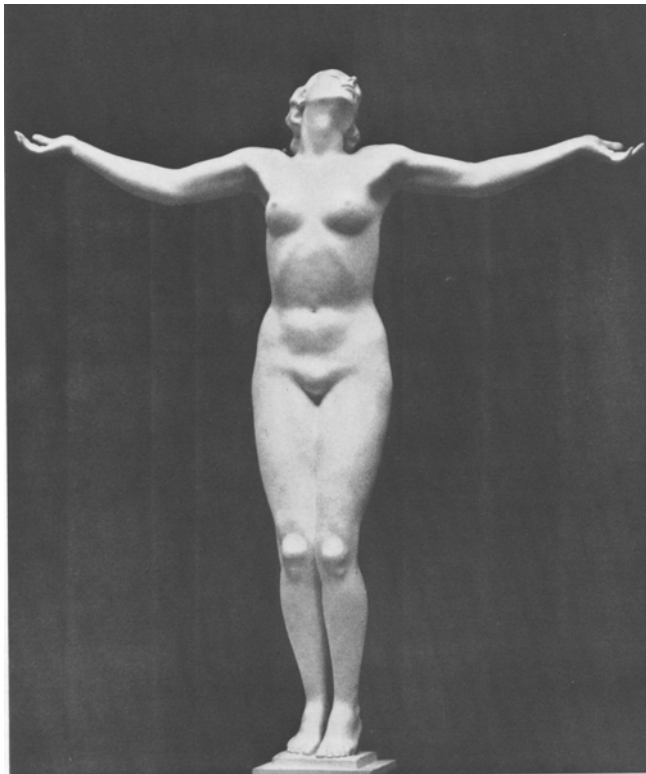


Abb. 80: Josef Thorak »Hingebung«, 1940



Abb. 81: Josef Thorak »Das Licht«, 1943



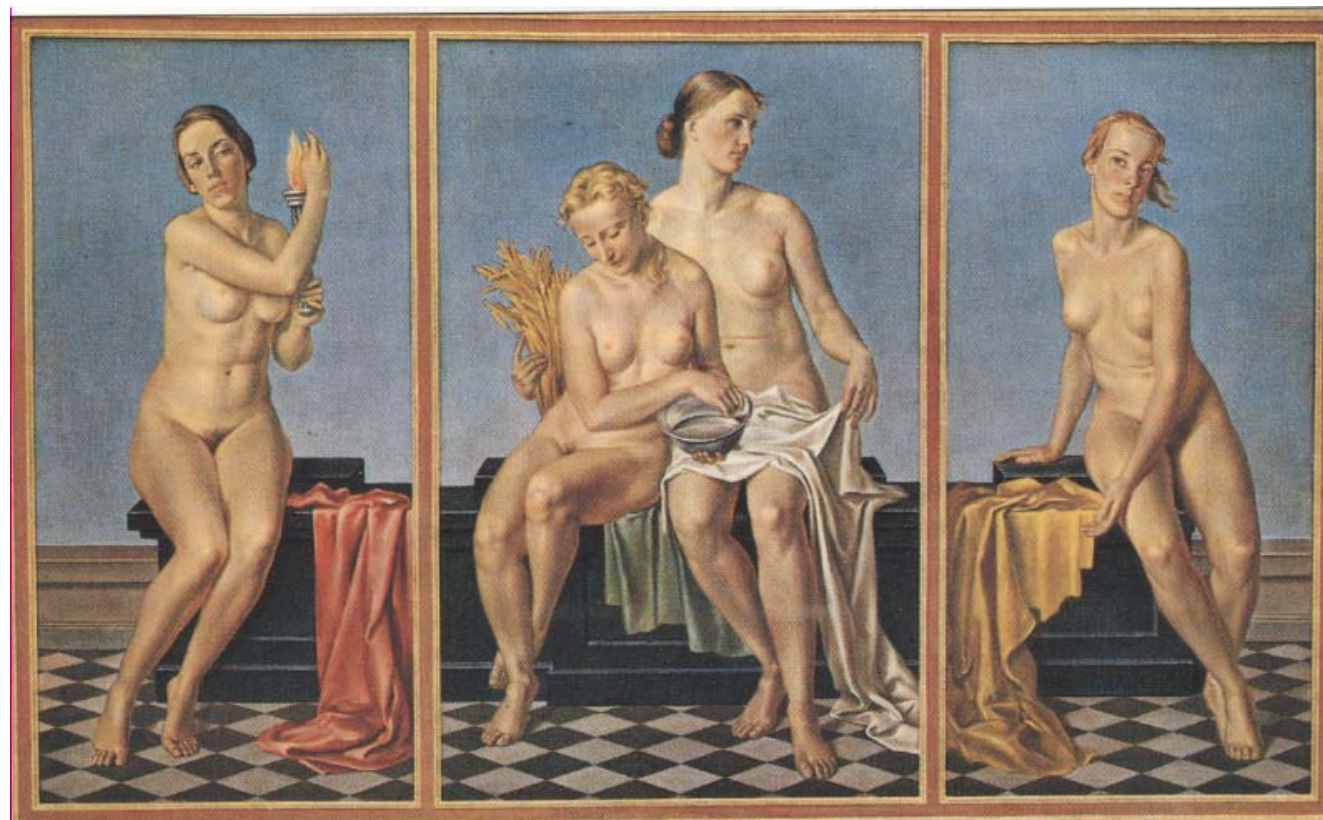


Abb. 82: Adolf Ziegler »Vier Elemente«, 1936



Abb. 83: Querner »Arbeit auf dem Feld«, 1933



Abb. 84: Wilhelm Sauter »Heldenschrein«, Triptychon



Abb. 85: Otto Dix »Der Schützengraben«, 1920-23



Abb. 86: Otto Dix »Kriegskrüppel«, 1920



Abb. 87: Otto Dix »Der Krieg«, 1929-32



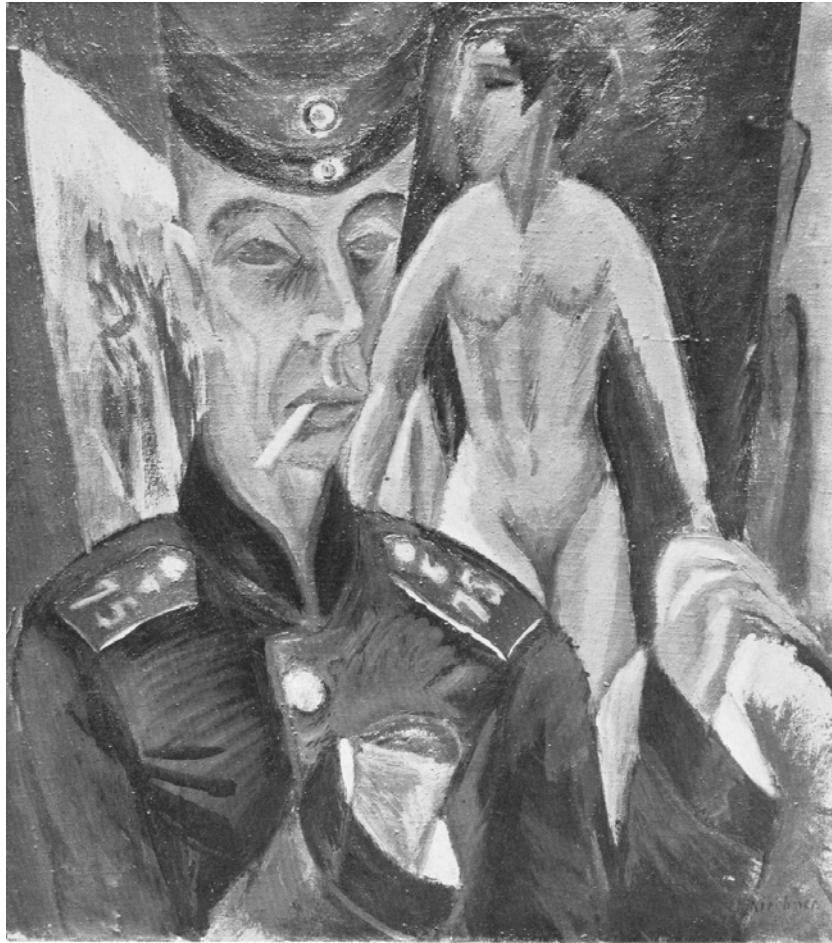


Abb. 88: Ernst Ludwig Kirchner »Selbstbildnis als Soldat«, 1915

## Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

Bei den nachfolgenden Angaben wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.  
Selbige variieren zudem in der Literatur.

- 1 Arno Breker »Partei«, 1938, Bronze, Höhe 320 cm  
Egret, 1996, Abb. 146
- 2 Arno Breker »Wehrmacht«, 1938, Bronze, Höhe 320 cm  
Egret, 1996, Abb. 148
- 3 Arno Breker »Bereitschaft«, 1939, Bronze, Höhe 320 cm  
Egret, 1996, Abb. 157
- 4 Arno Breker »Künder«, 1939, Bronze, Höhe 320 cm  
Egret, 1996, Abb. 156
- 5 Arno Breker »Aufbruch der Kämpfer«, 1940/41, Gips für Granit, 500 x 360 cm  
Egret, 1996, Abb. 187
- 6 Arno Breker »Vernichtung«, 1940, Gips für Granit  
Egret, 1996, Abb. 169 (dort als »Kampf« bezeichnet)
- 7 Arno Breker »Der Rächer«, 1940/41, Gips für Granit  
Egret, 1996, Abb. 184f. (dort fälschlich als »Der Wächter« bezeichnet)
- 8 Arno Breker »Kameraden«, 1940, Gips für Granit, 500 x 360 cm  
Egret, 1996, Abb. 177
- 9 Arno Breker »Zehnkämpfer«, 1936, Bronze, Höhe 325 cm  
Egret, 1996, Abb. 85
- 10 Arno Breker »Stehender Jüngling«, 1929, Bronze, Maße unbekannt  
Egret, 1996, Abb. 32
- 11 Arno Breker »St. Matthäus«, 1930, Gips, Höhe 301 cm  
Egret, 1996, Abb. 47ff.
- 12 Arno Breker »Heinrich-Heine-Denkmal«/Entwurf, 1932, Bronze, Höhe 31,5 cm  
Egret, 1996, Abb. 61
- 13 Arno Breker »Piëta Rondanini«, 1932, Bronze, Höhe 36 cm  
Egret, 1996, Abb. 77
  
- 14 Georg Kolbe »Ehrenmal Stralsund«, 1934/35, Bronze, Höhe 250 cm  
Berger, 1994, S.130
- 15 Georg Kolbe »Der Wächter«, 1937, Bronze, Höhe 255 cm  
Wolbert, 1982, S. 164
- 16 Georg Kolbe »Großer Stürzender«, 1940/42, Bronze, Höhe 235 cm, Neuguss Georg-Kolbe-Museum Berlin (Inv. Nr. P 173)  
Berger, 1994, Kat. 180/S. 374
- 17 Georg Kolbe »Kriegerdenkmal von Tarabya bei Istanbul«, 1917/18, Kalkstein, überlebensgroß  
Berger, 1994, S. 61
- 18 Georg Kolbe »Stürzender Flieger/Ikarus«, 1917/19, Bronze, Höhe 57 cm, Georg-Kolbe-Museum Berlin (Inv. Nr. P 201)  
Berger, 1994, Kat. 32/S. 240
- 19 a,b Georg Kolbe »Kriegergedenkbrunnen/Wuppertal«, 1915/16, Bronze, überlebensgroß  
a) Berger, 1994, S. 56; b) Waldmann, 1917, S. 16
- 20 Georg Kolbe »Junger Streiter«, 1935, Bronze, 224 cm, Georg-Kolbe-Museum Berlin (Inv. Nr. P 81)  
Berger, 1994, Kat. 154/S. 348
- 21 Georg Kolbe »Beethoven-Denkmal«/Modell, 1939/51, Bronze, Höhe 134, 134 bzw. 140 cm, Neuguss Georg-Kolbe-Museum Berlin (Inv. Nr. P 98)  
Berger, 1994, Kat. 176 a,b, c/S. 370f.
- 22 Georg Kolbe »Beethoven-Denkmal«/Entwurf, 1927, Gips, Höhe 170 cm  
Berger, 1994, S. 102
- 23 Fritz Klimsch »Olympia«, 1937, Bronze, Höhe 155 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 187/S. 240f.
- 24 Fritz Klimsch »Galathea«, 1938, Bronze, Höhe 117 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (als Leihgabe beim Bundesnachrichtendienst in Pullach)  
Braun, 1991, Kat. 192/S. 246

- 25 a,b Fritz Klimsch »Woge«, 1940-42, Carrara-Marmor, Fläche 70 x 165 cm/Höhe 115 cm, Stadt Kyritz  
Braun, 1991, Kat. 214  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S.
- 26 Fritz Klimsch »Maja«, 1939, Bronze, Höhe 223 cm, Berlin  
Braun, 1991, Kat. 200/S. 256f.
- 27 Fritz Klimsch »Jugend«, 1940/41, Bronze, Höhe 159 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 207/S. 267
- 28 Fritz Klimsch »Sibylle«, 1942-43, Ton für Carrara-Marmor, Höhe 230 cm  
Braun, 1991, Kat. 220/S. 284
- 29 Fritz Klimsch »Kleine Schauende«, 1936, Bronze, Höhe 49 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 180/S. 233
- 30 Fritz Klimsch »Erwachende«, 1922-23, Bronze, Höhe 59 cm, Sammlung Thea Bracht/Berlin  
Braun, 1991, Kat. 119/S. 170
- 31 Fritz Klimsch »Beschaulichkeit«, vor 1924 Bronze, Höhe 32 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 121/S. 172
- 32 Fritz Klimsch »Beschaulichkeit«, 1938, Muschelkalkstein, Maße und Verbleib unbekannt  
Braun, 1991, Kat. 193/S. 247
- 33 a,b Fritz Klimsch »Morgen«/»Abend«, 1940-41, Muschelkalk, Höhe 120 x Länge 200 cm, Verbleib unbekannt  
Braun, 1991, Kat. 203/204  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S.
- 34 Fritz Klimsch »Andromeda«, vor 1908, Marmor, Höhe 90 cm, Grundfläche 60 x 75 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 54/S. 98
- 35 Fritz Klimsch »In der Sonne«, 1925-26, Bronze, Höhe 42 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 126/S. 177
- 36 Fritz Klimsch »Ruhendes Mädchen«, 1908, Treuchtlinger Marmor, Höhe 110 cm, Grundfläche  
62 x 150 cm, Kassel  
Braun, 1991, Kat. 53/S. 97
- 37 Fritz Klimsch »In Wind und Sonne«, 1936, Bronze, Höhe 148 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 176/S. 228f.
- 38 a,b Fritz Klimsch »Erato«, 1936-37, Marmor, Höhe ca. 160 cm, Verbleib unbekannt/vermutlich zerstört  
Braun, 1991, Kat. 181/S. 234
- 39 a,b Fritz Klimsch »Nereide auf der Muschel«, »Nereide mit Delfin«, beide: Bronze, Höhe 160 cm, 1936-37, letztere Verbleib unbekannt/vermutlich zerstört  
Braun, 1991, Kat. 182 bzw. 183/S. 235
- 40 a-e Fritz Klimsch »Figurenensemble für das Treppenhaus des Prinz-Friedrich-Karl-Palais/ ehem. Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda«, 1937-39, jeweils: Carrara-Marmor, Höhe 155 cm, Verbleib unbekannt/vermutlich zerstört  
Braun, 1991, Kat. 194-198/S. 248ff.
- 41 a,b Fritz Klimsch »Salome«, 1901-02, Lasa Bianco, Höhe 163 cm, Privatbesitz  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S.
- 42 Fritz Klimsch »Räkelndes Mädchen«, 1911, Bronze, Höhe 82 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 67/S. 113
- 43 Fritz Klimsch »Melodie (Adagio)«, 1941, Bronze, Höhe 72 cm, Privatbesitz  
Braun, 1991, Kat. 212/S. 273ff.
- 44 Fritz Klimsch »Aurora«, 1942-43, Carrara-Marmor, Höhe 160 cm  
Braun, 1991, Kat. 217/S. 281
- 45 Werner Peiner »Deutsche Erde«, 1933, Maße, Träger und Verbleib unbekannt  
Davidson, Malerei 1991, o.S.; Hesse, 1995, Abb. 17/S. 393
- 46 Werner Peiner »Steppenmorgen/Afrikanische Landschaft«, 1935, Öl-Temperalasure auf Holz, 71 x 101 cm, Besitz der Bundesrepublik Deutschland  
Hesse, 1995, Abb. 19/S. 394
- 47 Werner Peiner »Kirunga-Vulkane in Belgisch-Kongo/Heroische Landschaft«, 1935, Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Hesse, 1995, Nr. 24/S. 399



- 48 Werner Peiner »Das Schwarze Paradies«/Triptychon, 1937/38, Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Hesse, 1995, Abb. 22/S. 397
- 49 Werner Peiner »Europa«, 1939, Tapisserie, 353 x 425 cm, 6 Kettfäden pro cm, Territorialkommando der Heeresleitung Nord/Kiel  
Hesse, 1995, Abb. 31/S. 404
- 50 Werner Peiner »Europa«/Entwurf (Titel Hesse), 1938, Blei, Aquarellfarbe, Goldbronze auf Karton, 129 x 170/140 x 180 mm, Nachlass Peiner  
Hesse, 1995, Abb. 41/S. 412
- 51 Werner Peiner »Afrika«, 1939, Tapisserie, 353 x 425 cm, 6 Kettfäden pro cm, Territorialkommando der Heeresleitung Nord/Kiel  
Hesse, 1995, Abb. 32/S. 405
- 52 Werner Peiner »Australien«, 1939, Tapisserie, 351 x 423 cm, 6 Kettfäden pro cm, Territorialkommando der Heeresleitung Nord/Kiel  
Hesse, 1995, Abb. 35/S. 408
- 53 Werner Peiner »Der Acker«, 1931, Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Hesse, 1995, Abb. 18/S. 393
- 54 Werner Peiner »Herbst (in der Eifel)«, 1931, Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Dreyer, Peiner 1936, S. 47
- 55 Werner Peiner »Eggender Bauer«, 1932, Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Dreyer, 1936, S. 53
- 56 Werner Peiner »Einsames Feld«, 1933, Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Dreyer, Peiner 1936, S. 52
- 57 Werner Peiner »Moderne Europa«, 1926, Öl auf Leinwand, 150 x 74,5 cm, Nachlass Peiner  
Hesse, 1995, Abb. 10/S. 386
- 58 Werner Peiner »Europa und der Stier«, 1937, Öl- und Temperalasure auf Holz, 173, 5 x 151 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München  
Aust, 1977, Nr. 73; Hesse, 1995, Abb. 11/S. 387
- 59 Werner Peiner »Paradiesteppich«/Entwurf, 1930, Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Dreyer, Peiner 1936, S. 71f.
- 60 Werner Peiner »Paradiesische Landschaft«, 1931, Glas, Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Dreyer, Peiner 1936, S. 62
- 61 Franz Radziwill »Stahlhelm im Niemandsland«, 1933 [Schulze 391], Öl auf Leinwand auf Holz, 64 x 53 cm, Stadtmuseum Oldenburg  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 374
- 62 Franz Radziwill »Grab im Niemandsland«, 1934 [Schulze 410], Öl auf Leinwand auf Holz, 133 x 92 cm, Privatsammlung, Bremen  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 378
- 63 Franz Radziwill »Luftkampf«, 1937 [Schulze 445], Maße, Träger und Aufbewahrungsort unbekannt  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 384
- 64 Franz Radziwill »Die Beschießung von Almeria«, 1938 [Schulze 455], Öl auf Holz, 60 x 84 cm; Privatbesitz/als Leihgabe im Deutschen Schifffahrtsmuseum Bremerhaven  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 386
- 65 Franz Radziwill »U-Boot-Krieg/Der totale Krieg/Verlorene Erde«, 1939 [Schulze 473], Öl auf Leinwand auf Holz, 123 x 170 cm, Privatsammlung, Bremen/als Dauerleihgabe in der Städtischen Galerie Lenbachhaus, München  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 389
- 66 Franz Radziwill »Tankschlacht«, 1939 [Schulze 479], Öl auf Leinwand, ca. 150 x 200 cm, Verbleib unbekannt  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 390
- 67 Franz Radziwill »Flandern/Wohin in dieser Welt?«, 1940 [Schulze 486], Öl auf Leinwand auf Holz, 119 x 170 cm, Privatbesitz/als Dauerleihgabe in den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz/Nationalgalerie Berlin  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 376
- 68 Franz Radziwill »Der Unterstand am Naroczsee/Der Krieg im Osten«, 1929 [Schulze 320], Öl auf Leinwand auf Holz, 99 x 140 cm, Privatbesitz, Hamburg

- Firmenich/Schulze, 1995, S. 359
- 69 Franz Radziwill »Schlachtfeld von Cambrai 1917/Der Krieg im Westen«, 1930 [Schulze 332], Öl auf Leinwand, ca. 100 x 140 cm, Verbleib unbekannt  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 362
- 70 Franz Radziwill »Der Todessturz Karl Buchstätters«, 1928 [Schulze 305], Öl auf Leinwand auf Hartfaser, 90 x 95 cm, Museum Folkwang, Essen  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 356
- 71 Franz Radziwill »Dämonen/Revolution«, 1933/34 [Schulze 400], Öl auf Leinwand auf Holz, 99 x 125,5 cm, Sammlung Vittorio Olcese  
Firmenich/Schulze, 1995, S. 376
- 72 Josef Thorak »Kameradschaft«, 1936/37, Gips für Bronze  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S.
- 73 Willy Meller »Fackelträger«, 1936, Steinrelief  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S.
- 74 Adolf Wamper »Schwert- und Fackelträger«, 1936, Steinrelief  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S.
- 75 Auguste Rodin »Honoré de Balzac«, 1891-97, Bronze, Höhe 300 cm, Musée Rodin, Paris  
Argan, 1990, Abb. 243
- 76 Wilhelm Lehmbruck »Der Gestürzte«, 1915/16 [Schubert 185], Gips, Höhe 78 x Breite 239 x Tiefe 83 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg  
Schubert, 1990, Tafel 113
- 77 Ernst Barlach »Der Geistkämpfer«, 1928 [Schult 339], Bronze, Höhe 1190 cm  
Schult, 1960, S. 189
- 78 Gerhard Marcks »Hl. Georg«, 1930 Bronze, Höhe 255 cm  
Hartog, 1992, Nr. 172/S. 231
- 79 Bernhard Bleeker »Soldatengrab/Tannenbergdenkmal«, 1934 (Teilelement)  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S.
- 80 Josef Thorak »Hingebung«, 1940, Gips für Bronze  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S. (dort als »Frauenakt« bezeichnet)
- 81 Josef Thorak »Das Licht«, 1943, Gips für Bronze  
Davidson, Skulpturen 1988, o.S.; Wolbert, 1982, S. 45
- 82 Adolf Ziegler »Vier Elemente«, 1937: Das Feuer: Öl auf Leinwand; 170,3 x 82,5 cm; Erde und Wasser: 171 x 109,8 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Staatsgalerie moderner Kunst; Das Wasser: verschollen  
Meißner/v. Lüttichau, 1992, S. 28, Abb. 8/14 bzw. Farabbildung Brock/Preiß, 1990, S. 256
- 83 Kurt Querner »Arbeit auf dem Feld«, 1933, Öl auf Leinwand, 135 x 148,5 cm, Staatliche Galerie Moritzburg/Halle  
Michalski, 1992, S. 65
- 84 Wilhelm Sauter »Heldenschrein«/Triptychon  
Hinz, 1974, Abb. 81/S. 244
- 85 Otto Dix »Der Schützengraben«, 1920-23 (Löffler 1923/2), Öl auf Leinwand, 227 x 250 cm, verschollen/vermutlich zerstört  
Löffler, 1972, Abb. 62f.; Peters, 1998, S. 208/Abb. 84
- 86 Otto Dix »Kriegskrüppel«, 1920 [Löffler 1920/8], Öl auf Leinwand, ca. 150 x 200 cm, verschollen/vermutlich zerstört  
Löffler, 1972, Abb. 28
- 87 Otto Dix »Der Krieg«/Triptychon, 1929-32 [Löffler 1932/2], Mischtechnik auf Holz, Mittelteil 204 x 204 cm, Flügel 204 x 102, Predella 60 x 204 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden  
Löffler, 1972, Abb. 128; Peters, 1998, S. 209/Abb. 85
- 88 Ernst Ludwig Kirchner »Selbstbildnis als Soldat«, 1915 [Gordon 435], Öl auf Leinwand, 69,2 x 61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin/Ohio  
Gordon, 1968, S. 338

## **Quellen- und Literaturverzeichnis**

Reden • Ausstellungskataloge • Aufsätze • Monographien

## Quellen- und Literaturverzeichnis

- Angermeyer-Deubner, Marlene:** Neue Sachlichkeit und Verismus in Karlsruhe 1920-1933. Karlsruhe 1988
- Archaik und Moderne - Statuarische Plastik im 20. Jahrhundert. Plastik – Zeichnungen - Graphik. Ausst. Kat. Nationalgalerie im Alten Museum, Berlin (Ost) 1982
- Argan, Giulio Carlo:** Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte Band 12, Frankfurt /Berlin 1990
- Arndt, Karl:** Das »Haus der deutschen Kunst« - ein Symbol der neuen Machtverhältnisse. In: Peter-Klaus Schuster (Hg.): Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«. München 1987, S. 61-83
- Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945/Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930-1945. XXIII. Kunstaussstellung des Europarates, Hayward Gallery London/Deutsches Historisches Museum Berlin/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Turin 1996
- Ateliergemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945 – Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus. Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin 1994
- Aust, Günter:** Magischer Realismus in Deutschland 1920-1933. Ausst. Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1967, Wuppertal 1967
- Aust, Günter u.a.:** Die dreißiger Jahre - Schauplatz Deutschland. Ausst. Kat. München/Essen/Zürich, München 1977
- Backes, Klaus:** Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich. Köln 1988
- Bajohr, Frank:** Parvenüs und Profiteure. Korruption in der NS-Zeit. Frankfurt/Main 2001
- Barron, Stephanie (Hg.):** »Entartete Kunst«: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München 1992
- Beaucamp, Eduard:** Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde. Köln 1998
- Beenken, Hermann:** Die Krise der Malerei. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 11. Jg., XI. Band, 1933, S. 420-445
- Behnken, Klaus/Wagner, Frank u.a.:** Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung »Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus«. Berlin 1988
- Behnken, Klaus/Wagner, Frank (Hg.):** Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Ausst. Kat. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987
- Behrenbeck, Sabine:** Heldenkult oder Friedensmahnung? Kriegerdenkmale nach beiden Weltkriegen. In: Gottfried Niedhart/Dieter Riesenberger: Lernen aus dem Krieg? Deutsche Nachkriegszeiten 1918 und 1945. München 1992, S. 344-365
- Beloubek-Hammer, Anita:** Mensch - Figur- Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Nationalgalerie/Berlin (Ost) 1988
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 2003
- Benn, Gottfried:** Kunst und Macht. Stuttgart 1934
- Berger, Ursel (Hg.):** Ausdrucksplastik – Bildhauerei im 20. Jahrhundert. Berlin 2002
- Berger, Ursel:** „Moderne Plastik“ gegen „Dekoration der Gewalt“. Zur Rezeption der deutschen Bildhauerei der zwanziger und dreißiger Jahre nach 1945. In: Untergang einer Tradition/ Taking Positions. Ausst. Kat. Leeds/ Berlin/Bremen 2001-2002, London 2001, S. 60-76
- Bergmann, Klaus:** Agrarromantik und Großstadtfeindschaft. Meisenheim am Glan 1970
- Bergmeier, Hinrich/Katzenberger, Günter (Hg.):** Kulturaustreibung - Die Einflussnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen. Ausst. Kat. Hannover/Hamburg, Hannover 1993
- Bertonati, Emilio:** Neue Sachlichkeit in Deutschland. Herrsching 1988
- Betthausen, Peter:** Die Zeit des Faschismus: In: Harald Olbrich: Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945. Leipzig 1990, S. 302-342
- Bie, Richard:** Deutsche Malerei der Gegenwart. Weimar 1930
- Bier, Justus:** Betrachtungen über die neueste Malerei. In: Der Kunstwart, 41. Jg./I. Teil, München 1927/28, S. 356-363
- Billeter, Erika (Hg.):** Die zwanziger Jahre. Kontraste eines Jahrzehnts. Bern 1973
- Bleuel, Hans Peter:** Das saubere Reich. Theorie und Praxis des sittlichen Lebens im Dritten Reich. Bern/München/Wien 1972
- Bloch, Peter/Einholz, Sibylle/von Simson, Jutta (Hg.):** Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Ausst. Kat. Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz im Hamburger Bahnhof, Berlin 1990

- Bloth, Ingeborg:** Das Familienbild in der Malerei des Nationalsozialismus. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Neue Folge Band 13: Sozialkultur der Familie, Gießen 1982, S. 114-131
- Blume, Eugen/ Scholz, Dieter (Hg.):** Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937. Köln 1999
- Börsch-Supan, Helmut:** Abbilder – Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute. Ausst.Kat. Neuer Berliner Kunstverein eV, Berlin 1978
- Böttcher, Robert:** Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich. Breslau 1933
- Bothe, Rolf/Föhl, Thomas (Hg.):** Aufstieg und Fall der Moderne. Ausst. Kat. Kunstsammlungen zu Weimar, Ostfildern-Ruit 1999
- Bracher, K.D./Funke, M./Jacobsen, H.-A. (Hg.):** Deutschland 1933-1945 - Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft. Düsseldorf 1992
- Brands, Gunnar:** Zwischen Island und Athen: Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: Bazon Brock/Achim Preiß (Hg.): Kunst auf Befehl? München 1990, S. 103–137
- Brenner, Hildegard:** Das Ende einer bürgerlichen Kunstinstitution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933. Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte Band 24, Stuttgart 1972
- Brenner, Hildegard:** Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg 1963
- Brenner, Hildegard:** Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 10 (1962), S. 17-42
- Brock, Bazon/Preiß, Achim (Hg.):** Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig. München 1990
- Brockhaus, Christoph/ Rodiek, Thorsten (Hg.):** Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1986, Duisburg 1986
- Broszat, Martin:** Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung. München 1992<sup>13</sup>
- Broszat, Martin:** Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte. München 1988
- Broszat, Martin:** Was heißt Historisierung des Nationalsozialismus? In: Historische Zeitschrift, Band 247, 1988, S. 1-15
- Broszat, Martin:** Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus. In: Merkur, 39. Jg., 1985, S. 373-386
- Broszat, Martin/Möller, Horst (Hg.):** Das Dritte Reich. Herrschaftsstruktur und Geschichte. München 1982<sup>2</sup>
- Brückner, Peter:** Zur Psychologie des Mitläufers. In: ders.: Zerstörung des Gehorsams. Aufsätze zur politischen Psychologie. Berlin 1983, S. 57–65
- Bruhns, Maïke:** Kunst in der Krise. Hamburger Kunst im „Dritten Reich“. Hamburg/ München 2001
- Buderer, Hans-Jürgen:** Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit - Figurative Malerei der zwanziger Jahre. München 1994
- Buhr, Manfred/Klaus, Georg (Hg.):** Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie. Band 2, Reinbek bei Hamburg 1972
- Burghardt, Wilm:** Sieg der Körperfreude. Dresden 1940
- Busch, Günter/Rudloff, Martina:** Gerhard Marcks. Das plastische Werk. Frankfurt/Berlin/ Wien 1977
- Busch, Günter:** Entartete Kunst. Geschichte und Moral. Frankfurt/Main 1969
- Bushart, Magdalena:** Ein Bildhauer zwischen den Stühlen. Gerhard Marcks in den dreißiger Jahren. In: Winfried Nerdinger (Hg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung. München 1993, S. 103-113
- Bushart, Magdalena/Müller-Hofstede, Ulrike:** Aktplastik. In: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1983, S. 13-35
- Bushart, Magdalena/Nicolai, Bernd/Schuster, Wolfgang (Hg.):** Entmachtung der Kunst - Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920 bis 1960. Berlin 1985
- Bussmann, Georg:** Kontinuität der Verführbarkeit. In: Klaus Behnken/Frank Wagner: Erbeutete Sinne. Berlin 1988, S. 43-49
- Bussmann, Georg:** Betrifft: Reaktionen; Anlaß: Kunst im 3. Reich - Dokumente der Unterwerfung. Ausst. Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main 1974
- Christoffel, Ulrich:** Wo stehen wir heute in der Kunst? In: Die Kunst, 35. Jg., 69. Band, München 1934, S. 253-263
- Christoffel, Ulrich:** Der Akt als künstlerische Aufgabe. In: Die Kunst, 43. Jg., 85. Band/I. Teil, München 1942, S. 1-8
- Clair, Jean:** Avantgarde zwischen Terror und Vernunft. Die Verantwortung des Künstlers. Köln 1998

- Curtis, Penelope:** Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich/Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich. Ausst. Kat. Leeds/Berlin/Bremen 2001-2002, London 2001, S. 7-14
- Damus, Martin:** Plastik vor und nach 1945. Kontinuität oder Bruch in der skulpturalen Auffassung. In: Bushart, Magdalena/Nicolai, Bernd/Schuster, Wolfgang (Hg.): Entmachtung der Kunst - Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920 bis 1960. Berlin 1985, S. 119-140
- Damus, Martin:** Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. In: Ralf Schnell (Hg.): Kunst und Kultur im deutschen Faschismus. Stuttgart 1978, S. 87-129
- Darré, R. Walther:** Blut und Boden ein Grundgedanke des Nationalsozialismus. In: Odal – Monatschrift für Blut und Boden, 3. Jg., Heft 11, Mai 1935, S. 794-806
- Davidson, Mortimer G.:** Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Band 1: Skulpturen, Tübingen 1988; Band 2/1: Malerei A-P, Tübingen 1991; Band 2/2: Malerei R-Z, Tübingen 1992; Band 3/1: Architektur, Tübingen 1995
- Decker, Bernhard:** „Europa“ mit Arierpass. Geisterfahrt durchs Ewige im deutschen Faschismus. In: Siegfried Salzmann (Hg.): Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation. Ausst. Kat. Bremen/Bonn, Bremen 1988, S. 104-121 bzw. 434f.
- Deicher, Susanne/Luckow, Dirk/Schulz, Michael:** Künstler ohne Staatsaufträge. In: Skulptur und Macht. Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1983, S. 95-102
- Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Ausst. Kat. Städtisches Museum Braunschweig und Braunschweigisches Landesmuseum, Hg.: Städtisches Museum Braunschweig und Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Hildesheim/Zürich/New York 2000
- Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000). Braunschweiger Werkstücke Reihe B, Band 20, Braunschweig 2001
- Dorren, Maurice:** Das Motiv der Trauer in der Plastik (1850-1950). In: Christian Tümpel (Hg.): Deutsche Bildhauer 1900-1945 – Entartet. Königstein/Taunus 1992, S. 57-71
- Dresler, Adolf:** Deutsche Kunst und entartete „Kunst“. München 1938
- Dröge, Franz/Müller, Michael:** Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur. Hamburg 1995
- Eberlein, K.K.:** Was ist Deutsch in der deutschen Kunst? Leipzig 1934
- Ehalt, Hubert Christian (Hg.):** Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus. Frankfurt/Main 1996
- Elliott, David:** Der Kampf um die Kunst. In: Art and Power/Kunst und Macht. Ausst. Kat. London/Barcelona/Berlin, Turin 1996, S. 31-36
- Elliott, David:** Ein Kampf auf Leben und Tod. In: Art and Power/Kunst und Macht. Ausst. Kat. London/ Barcelona/Berlin, Turin 1996, S. 270-277
- Erdmann, Karl Dietrich:** Deutschland unter der Herrschaft des Nationalsozialismus 1933-1939. Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte Band 20, München 1990<sup>8</sup>
- Erdmann, Karl Dietrich:** Die Weimarer Republik. Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte Band 19, München 1986<sup>7</sup>
- Fechter, Paul:** Die nachexpressionistische Situation. In: Das Kunstblatt, 7. Jg., 1923, S. 321-330
- Feistel-Rohmeder, Bettina:** Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des »Deutschen Kunstberichtes« aus den Jahren 1927-1933. Karlsruhe 1938
- Feistel-Rohmeder, Bettina:** Das Gesicht der deutschen Frau in der bildenden Kunst. In: NS-Frauenwarte, 4. Jg., Heft 15, Januar 1936, S. 470-475
- Feistel-Rohmeder, Bettina:** Deutsche Malerei im Rheinland. In: Das Bild, Karlsruhe 4/1934, S. 293-301
- Fischer, Heike:** Tannenberg-Denkmal und Hindenburgkult. Hintergründe eines Mythos. In: W. Hütt/H.-J. Kunst/F. Matzner/I. Pabst (Hg.): Unglücklich das Land, das Helden nötig hat. Leiden und Sterben in den Kriegsdenkmälern des Ersten und Zweiten Weltkrieges. Marburg 1990, S. 28-50
- Fischer-Defoy, Christine:** Widerstehen – überleben – mitgestalten – selbstgestalten. Zur Bildhauerausbildung 1933-45 in Berlin. In: Magdalena Bushart/Bernd Nicolai/Wolfgang Schuster (Hg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung. Berlin 1985, S. 141-155
- Flacke, Monika (Hg.):** Bilder aus NS-Reichsbesitz. Ankäufe aus den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« München 1937-1944. Bestandskatalog/CD-ROM 1999
- Fleischmann, Antje:** Das Bild der Frau in der Plastik des Nationalsozialismus. In: Christoph Brockhaus/ Thorsten Rodiek (Hg.): Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1986, Duisburg 1986, S. 40-49

**Friedel, Helmut (Hg.):** Kunst und Technik in den 20er Jahren - Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1980

**Friedländer, Saul:** Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. München/Wien 1984

**Frommhold, Erhard:** Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. Gleichnamiger Ausst. Kat. der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1978, S. 7-18

**Frommhold, Erhard (Hg.):** Kunst im Widerstand. Malerei Graphik Plastik 1922 bis 1945. Dresden 1968

**Fuhrmeister, Christian:** »Die Kunst dem Volke?« - Die Ausstellung von NS-Malerei in Weimar 1999 (Aufstieg und Fall der Moderne, Teil II). In: kritische berichte, 27. Jg., Heft 3, 1999, S. 76-81

**Funk, Fritz:** Kritik an der Aktmalerei. In: Deutsche Leibesziehung, April 1941, S. 81-88

**Gabler, Josephine:** Auftrag und Erfüllung. Zwei Staatsbildhauer im Dritten Reich. In: Ursel Berger (Hg.): Ausdrucksplastik – Bildhauer im 20. Jahrhundert. Berlin 2002, S. 78-87

**Gabler, Josephine:** Skulptur in Deutschland in den Ausstellungen zwischen 1933-45. Dissertation Freie Universität Berlin, Berlin 1996

**Gamm, Hans-Jochen:** Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion. Hamburg 1962

**Ganglbauer, Stephan:** Kunst und nationalsozialistische Gewaltherrschaft. Zwanghafte Ästhetisierung der unförmigen Leere. In: Hubert Christian Ehalt (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus. Frankfurt/Main 1996, S. 37-81

**Gay, Peter:** Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933. Frankfurt/Main 1968

**Gellately, Robert:** Hingeschaut und weggesehen. Hitler und sein Volk. Stuttgart/München 2002

**Germer, Stefan:** Kunst der Nation. In: Bazon Brock/Achim Preiß (Hg.): Kunst auf Befehl? München 1990, S. 21-41

**Gertz, Ulrich:** Plastik der Gegenwart. Berlin 1953

**Gertz, Ulrich:** Das Gruppenbild der Gegenwart. In: Kunst und Volk, 4. Jg., Heft 4, 1936, S. 100-104

**Giedion-Welcker, Carola:** Plastik des XX. Jahrhunderts - Volumen- und Raumgestaltung. Stuttgart 1955

**Gillen, Eckhard:** Die Zwischenkriegsgeneration auf der Suche nach einer Synthese aus expressionistischen <Ballungen> und klassizistischer Ordnung. In: Eugen Blume/Dieter Scholz (Hg.): Überbrückt. Köln 1999, S. 14-28

**Glaser, Hermann:** Das Dritte Reich. Wie es war und wie es dazu kam. Freiburg/Breisgau 1979<sup>5</sup>

**Glaser, Hermann:** Spießler-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert. Köln 1974

**Glaser, Hermann:** Kleinstadt-Ideologie. Zwischen Furchenglück und Sphärenflug. Freiburg/Breisgau 1969

**Gordon, Donald E.:** Ernst Ludwig Kirchner. München 1968

**Grant, Michael /Hazel, John:** Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München 2000

**Grasskamp, Walter:** Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit. München 1989

**Gravenkamp, Curt:** Die deutsche Neuromantik in der Malerei der Gegenwart. In: Die Kunst, 33. Jg., 65. Band/I. Teil, München 1932, S. 189-200

**Grimm, Dagmar:** Otto Dix/Die Kunstwerke in der Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937. In: Stephanie Barron (Hg.): »Entartete Kunst«: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München 1992, S. 224ff.

**Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.):** Faschismus und Avantgarde. Königstein/Taunus 1980

**Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.):** Exil und Innere Emigration. Frankfurt/Main 1972

**Grohmman, Will:** Bildende Kunst und Architektur. Band 3: Zwischen den beiden Kriegen. Berlin 1953

**Grosz, George/Herzfelde, Wieland:** Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze, Berlin 1925 (Nachdruck Königstein/Taunus 1981)

Große Deutsche Kunstausstellung 1937. Ausst.Kat. Haus der Deutschen Kunst, München 1937

Große Deutsche Kunstausstellung 1938. Ausst.Kat. Haus der Deutschen Kunst, München 1938

Große Deutsche Kunstausstellung 1939. Ausst.Kat. Haus der Deutschen Kunst, München 1939

Große Deutsche Kunstausstellung 1940. Ausst.Kat. Haus der Deutschen Kunst, München 1940

Große Deutsche Kunstausstellung 1941. Ausst.Kat. Haus der Deutschen Kunst, München 1941

Große Deutsche Kunstausstellung 1942. Ausst.Kat. Haus der Deutschen Kunst, München 1942

Große Deutsche Kunstausstellung 1943. Ausst.Kat. Haus der Deutschen Kunst, München 1943

**Grothe, Heinz:** Junge Bildhauer unserer Zeit. Königsberg 1940

- Grünberger, Hans:** Dienerin Aller Herren: Die deutsche Soziologie 1918-1960 zwischen Opportunismus und totaler Anpassung. In: Politische Vierteljahresschrift Band 28, Wiesbaden 1987, Heft 2, S.149ff.
- Grzimek, Waldemar:** Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben - Schulen - Wirkungen. Wiesbaden 1969
- Günther, Hans F.K.:** Neuadel aus Blut und Boden. München 1930
- Günther, Hans F.K.:** Ritter, Tod und Teufel. Der heldische Gedanke. München 1928<sup>3</sup>
- Günther, Hans F.K.:** Rasse und Stil. München 1927
- Güssow, Ingeborg:** Malerei der Neuen Sachlichkeit. In: Helmut Friedel (Hg.): Kunst und Technik in den 20er Jahren. München 1980, S. 46-74
- Guthmann, Heinrich:** Zweierlei Kunst in Deutschland? Berlin 1935
- Hadamovsky, Eugen:** Propaganda und nationale Macht. Die Organisation der öffentlichen Meinung für die nationale Politik. Oldenburg 1933
- Haftmann, Werner:** Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus. Köln 1986
- Hager, Werner:** Bildwerke der Gegenwart. In: Die Tat - Monatszeitschrift für die Zukunft deutscher Kultur. 29. Jg., Jena März 1937, S. 909-917
- Hammacher, Abraham Marie:** Die Plastik der Moderne - Von Rodin bis zur Gegenwart. Berlin 1988
- Hammacher, Abraham Marie:** Die Entwicklung der modernen Skulptur - Tradition und Erneuerung. Berlin 1973
- Hänni, Rolf M.:** Anpassung. In: Lexikon der Psychologie, Band 1, Hg.: Wilhelm Arnold u.a., Freiburg/ Basel/Wien 1971
- Hansen, Walter:** Judenkunst in Deutschland. Quellen und Studien zur Judenfrage auf dem Gebiet der bildenden Kunst. Ein Handbuch zur Geschichte der Verjudung und Entartung deutscher Kunst. Berlin 1942
- Hartlaub, G. F.:** Neue Sachlichkeit - Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim 1925, Köln 1988 (Nachdruck)
- Hartmann, Waldemar:** Die Einheit deutscher Kunst. In: NS-Monatshefte, 9. Jg., Heft 100, Juli 1938, S. 611-628
- Hartog, Arie:** Eine saubere Tradition? Überlegungen zur deutschen figürlichen Bildhauerei. In: Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich/Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich. London 2001, S. 31-42
- Hartog, Arie:** Bemerkungen zur Plastik im Dritten Reich. In: Christian Tümpel (Hg.): Deutsche Bildhauer 1900-1945 – Entartet. Königstein/Taunus 1992, S. 83-92
- Hartog, Arie/Jans, Liesbeth/Lindhout, Marianne:** Deutsche Bildhauer 1900-1945 – Entartet. In: Christian Tümpel (Hg.): Deutsche Bildhauer 1900-1945 – Entartet. Königstein/Taunus 1992, S. 8-14
- Haug, Wolfgang Fritz:** Ästhetik der Normalität. In: Klaus Behnken/Frank Wagner: Inszenierung der Macht. Berlin 1987, S. 79-103
- Haug, Wolfgang Fritz:** Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus. Berlin 1986
- Hausenstein, Wilhelm:** Die Kunst in diesem Augenblick. München 1960
- Hellack, Georg:** Architektur und Bildende Kunst als Mittel nationalsozialistischer Propaganda. In: Publizistik, 5. Jg., Bremen 1960, S. 77-96
- Hentzen, Alfred:** Deutsche Bildhauer der Gegenwart: Berlin 1934
- Hepp, Corona:** Avantgarde - Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende. München 1987
- Herke, Karl Heinz:** Vom Expressionismus zur Schönheit. Wiesbaden 1923
- Hermant, Jost:** Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus. Frankfurt/Main 1988
- Hermant, Jost:** Stile, Ismen, Etiketten. Wiesbaden 1978
- Hermant, Jost:** Bewährte Tümligkeiten - Der völkisch-nazistische Traum einer ewig-deutschen Kunst. In: H. Denkler/ K. Prümm (Hg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Stuttgart 1976, S. 102-118
- Hermant, Jost/Trommler, Frank:** Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978
- Heusinger von Waldegg, Joachim:** Neue Sachlichkeit. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik 1919-1933 aus den Beständen der Städt. Kunsthalle Mannheim, Ausst. Kat. Goethe-Institut München, Mannheim o. J.
- Heusinger von Waldegg, Joachim:** Plastik. In: Erich Steingräber (Hg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979
- Hiepe, Richard:** Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand. Frankfurt/Main 1960



- Hillmann, Karl-Heinz:** Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1994<sup>4</sup>
- Hinkel, Hans (Hg.):** Handbuch der Reichskulturkammer. Berlin 1937
- Hinkel, Hermann:** Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus. Bildbeispiele – Analysen – Didaktische Vorschläge. Gießen 1975
- Hinz, Berthold:** »Entartete Kunst« und »Kunst im Dritten Reich«. Eine Synopse. In: Art and Power/Kunst und Macht. Ausst. Kat. London/Berlin/Barcelona, Turin 1996, S. 330-334
- Hinz, Berthold:** Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München 1974
- Hinz, Berthold (Hg.):** NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge. Marburg 1989
- Hinz, Berthold u.a. (Hg.):** Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979
- Hitler, Adolf:** Rede zur Eröffnung der »Zweiten Deutschen Architektur- und Kunsthandwerkausstellung«; abgedr. in KiDR, 3. Jg., Januar 1939, S. 4ff.
- Hitler, Adolf:** Rede zur Eröffnung der GDK 1939; abgedr. bei Hinz, 1974, S. 183-189
- Hitler, Adolf:** Rede zur Eröffnung der GDK 1938; abgedr. bei Hinz, 1974, S. 170-177
- Hitler, Adolf:** Rede zur Eröffnung der GDK 1937, abgedr. bei Schuster, 1987, S. 242-252 oder Hinz, 1974, S. 152-170
- Hitler, Adolf:** Rede auf der Kulturtagung des Nürnberger Parteitages 1936. In: Reden des Führers am Parteitag der Ehre 1936. München 1936
- Hitler, Adolf:** Rede auf der Kulturtagung des Nürnberger Parteitages 1934; abgedr. bei Hildegard Brenner: Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 10 (1962), S. 38f.
- Hitler, Adolf:** Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1933; in Ausschnitten abgedr. bei Wulf, 1963, S. 64ff.
- Hofmann, Werner:** Die Plastik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1958
- Hoffmann, Stefan-Ludwig:** Sakraler Monumentalismus um 1900. Das Leipziger Völkerschlachtdenkmal. In: Reinhart Koselleck/ Michael Jeismann (Hg.): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne. München 1994, S. 249–281
- Hoffmann-Curtius, Kathrin:** Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der »Naturgesetzlichkeit«. In: Berthold Hinz (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach. Marburg 1989, S. 9ff.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin/Wenk, Silke (Hg.):** Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997
- Hohenenthal, Margarete:** Der »Führer« – Hitlers Selbstverständnis und die Deutschen des 20. Jahrhunderts. In: Stefanie Poley (Hg.): Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe. Bad Honnef 1991, S. 171-192
- Holsten, Siegmars:** Allegorische Darstellungen des Krieges 1870 - 1918. München 1976
- Honisch, Dieter/Prinz, Ursula:** Tendenzen der Zwanziger Jahre. Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste, Große Orangerie des Schlosses Charlottenburg Berlin 1977, Berlin 1977
- Hülsewig-Johnen, Jutta:** Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus. Ausst.Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1990
- Hüneke, Andreas:** Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als »deutscher Kunst« 1933, In: Zwischen Widerstand und Anpassung – Kunst in Deutschland 1933-1945. Berlin 1978, S. 51-54
- Hütt, Wolfgang/Kunst, Hans-Joachim/Matzner, Florian/Pabst, Ingeborg (Hg.):** Unglücklich das Land, das Helden nötig hat. Leiden und Sterben in den Kriegsdenkmälern des Ersten und Zweiten Weltkrieges. Marburg 1990
- Huster, Gabriele:** Die Verdrängung der femme fatale und ihrer Schwestern. In: Behnken/Wagner (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Ausst. Kat der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 143-151
- Huster, Gabriele:** Das Bild der Frau in der Malerei des deutschen Faschismus. In: Maruta Schmidt/Gabi Dietz (Hg.): Frauen unterm Hakenkreuz - Eine Dokumentation. München 1985, S. 50-58
- Imdahl, Max:** Pose und Indoktrination – Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. Klaus Staech (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum? Berlin 1988, S. 87–100
- Janda, Annegret:** Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der neuen Abteilung der Nationalgalerie 1918-1945. Berlin 1988
- Kauffmann, Fritz Alexander:** Die neue deutsche Malerei. Berlin 1941 (Schriftenreihe der Deutschen Informationsstelle »Das Deutschland der Gegenwart«, Nr. 11)
- Keisch, Claude:** Rodin, Maillol und die deutschen Bildhauer des frühen 20. Jahrhunderts. In: Anita Beloubek-Hammer (Hg.): Mensch - Figur- Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Berlin (Ost) 1988, S. 22-32

- Kershaw, Ian:** Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick. Reinbek bei Hamburg 2002<sup>3</sup>
- Kershaw, Ian:** Hitlers Macht. Das Profil der NS-Herrschaft. München 1992
- Klaus, Georg/Buhr, Manfred (Hg.):** Marxistisch-leninistisches Wörterbuch der Philosophie. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 809f.
- Kort, Pamela:** Ernst Ludwig Kirchner/Die Kunstwerke in der Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937, In: Stephanie Barron (Hg.): »Entartete Kunst«: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München 1992, S. 269ff.
- Koselleck, Reinhart:** Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: Poetik und Hermeneutik, Band 8, München 1979, S. 255-277
- Kraus, Wolfgang:** Kultur und Macht. Die Verwandlung der Wünsche. Wien 1975/München 1978
- Kroll, Bruno:** Deutsche Maler der Gegenwart - Die Entwicklung der Deutschen Malerei seit 1900. Berlin 1937
- Kruszynski, Anette/Luckow, Dirk:** Museum der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 1987, Düsseldorf 1987
- Kuhn, Alfred:** Aristide Maillol. Leipzig 1925
- Kuhn, Alfred:** Die neuere Plastik. Von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart. München 1922
- Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. XXIII. Kunstausstellung des Europarates, Hayward Gallery London/Deutsches Historisches Museum Berlin/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Vertrieb Oktogon Verlag 1996
- Lankheit, Klaus:** Das Triptychon als Pathosformel. Heidelberg 1959
- Laqueur, Walter:** Weimar - Die Kultur der Republik. Frankfurt/M. 1976
- Lehmann-Haupt, Hellmut:** Art under a dictatorship. New York 1973
- Lepper, Barbara:** Verboten - Verfolgt. Kunstdiktatur im 3. Reich. Ausst. Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1983, Duisburg 1983
- Landschaft - Gegenpol oder Fluchtraum ? Ausst. Kat. Schloß Morsbroich/Haus am Waldsee, Berlin 1974/75, Hg.: Städtisches Museum Leverkusen, Leverkusen 1974
- Langbehn, Julius/Nissen, Momme:** Dürer als Führer - Vom Rembrandtdeutschen und seinen Gehilfen. München 1923
- Licht und Schatten der Zwanziger Jahre. 205 Werke deutscher Künstler aus den Jahren 1914 bis 1933. Ausst. Kat. Galerie Nierendorf Berlin, Berlin 1977
- Liška, Pavel:** Zur Funktion der Kunstkritik im Nationalsozialismus. In: Zwischen Widerstand und Anpassung - Kunst in Deutschland 1933-1945. Berlin 1978, S. 58-65
- Liška, Pavel:** Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland. Dissertation Osnabrück, Düsseldorf 1976
- Liška, Pavel:** Nationalsozialistische Kunstpolitik. Berlin 1974
- Lohkamp, Brigitte:** Malerei. In: Erich Steingräber (Hg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979
- Löffler, Fritz:** Otto Dix – Leben und Werk. Dresden 1972<sup>3</sup>
- Lülf, Barbara:** Die Plastik im Realismus der 20er Jahre. Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn. Münster/Hamburg 1983
- Mann, Golo:** Deutsche Geschichte 1919-1945. Frankfurt/Main 1968
- März, Roland:** Malerei der Neuen Sachlichkeit. Leipzig 1983
- März, Roland:** Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 bis 1933. In: Realismus und Sachlichkeit - Aspekte deutscher Kunst 1919-1933. Hg.: Staatliche Museen zu Berlin/Nationalgalerie, Berlin 1974, S. 10-28
- Matt, Georgia:** Das Menschenbild der Neuen Sachlichkeit. Konstanz 1989
- Matzner, Florian:** Der „schlafende“ Krieger. Ikonographische Aspekte zum ideologischen Stellenwert von Leben und Tod. In: W. Hütt/ders. u.a. (Hg.): Unglücklich das Land, das Helden nötig hat. Marburg 1990, S. 57-75
- Meckel, Anne:** Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München 1937-1944. Weinheim 1993
- Meinik, Hans Jürgen:** Die Ateliergemeinschaft Klosterstraße innerhalb der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik. In: Ateliergemeinschaft Klosterstraße. Berlin 1994, S. 12-39
- Meißner, Karl-Heinz/v. Lüttichau, Mario-Andreas:** Große Deutsche Kunstausstellung, München 1937. In: Stationen der Moderne. Berlin 1989, S. 276-288
- Merker, Reinhard:** Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie - Kulturpolitik – Kulturproduktion. Köln 1983
- Merkert, Jörn/Antonowa, Irina (Hg.):** Berlin-Moskau 1900-1950. Ausst. Kat. Berlin/Moskau 1995/96, München/New York 1995
- Metken, Günter (Hg.):** Realismus - Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939. München 1981

- Michalski, Sergiusz:** Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933. Köln 1992
- Mittig, Hans-Ernst:** Antikenbezüge nationalsozialistischer Propagandaarchitektur und –skulptur. In: Beat Näf (Hg.): Antike und Altertumswissenschaft in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus. Mandelbachtal/Cambridge 2001, S. 245-266
- Mittig, Hans-Ernst:** Kunst im Nationalsozialismus: ein aktuelles Thema? Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig – Kunst im Nationalsozialismus“. In: Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig – Kunst im Nationalsozialismus. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000), Braunschweiger Werkstücke Band 105, Braunschweig 2001, S. 16-22
- Mittig, Hans-Ernst:** NS-Architektur: faszinierend? In: Gerd Zimmermann/Christiane Wolf (Hg.): Vergegenständlichte Erinnerung. Über Relikte der NS-Architektur. Weimar 1999, S. 9-21
- Mittig, Hans-Ernst:** <Ohn' Ursach' ist das nicht getan>. Zur Sozial- und Berufspsychologie von Künstlern und Kunsthistorikern. In: Eugen Blume/Dieter Scholz (Hg.): Überbrückt. Köln 1999, S. 292-307
- Mittig, Hans-Ernst:** NS-Stil als Machtmittel. In: Romana Schneider/Wilfried Wang (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900-2000. Macht und Monument. Ostfildern-Ruit 1998, S. 101-117
- Mittig, Hans-Ernst:** Künstler auf der Seite des NS-Regimes. In: Constanze Perez/Diether Schmidt (Hg.): Erneuerung der Tradition. 100 Jahre Dresdner Kunst.... Dresden 1997, S. 137-153
- Mittig, Hans-Ernst:** Thesen der Kritischen Theorie bei der Analyse von NS-Kunst. In: Andreas Berndt (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin 1992, S. 85-117
- Mittig, Hans-Ernst:** »Entartete Kunst«: Künstlerische Rückblicke. In: kritische berichte, 18. Jg., Heft 4, 1990, S. 34-52
- Mittig, Hans-Ernst:** Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst. In: Berthold Hinz (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Gießen 1979, S. 31-52
- Mommensen, Hans:** Nationalsozialismus als vorgetäuschte Modernisierung. In: Walter H. Pehle (Hg.): Der historische Ort des Nationalsozialismus. Annäherungen. Frankfurt/Main 1990, S. 31-47
- Müller-Hofstede, Ulrike:** Heine-Denkmäler. In: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Berlin 1983, S. 141-154
- Müller-Mehlis, Reinhard:** Kunst im Dritten Reich. München 1976<sup>2</sup>
- Myers, Bernard S.:** Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch. Köln 1957
- Nemitz, Fritz:** Deutsche Malerei der Gegenwart. München 1948
- Nemitz, Fritz:** Junge Bildhauer. Berlin 1939
- Neue Sachlichkeit und Realismus - Kunst zwischen den Kriegen. Ausst. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Hg.: Kulturamt der Stadt Wien, Wien 1977
- Nicolai, Bernd:** Tektonische Plastik. Autonome und politische Plastik im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre. In: Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945/Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930-1945. Ausst. Kat. London/ Berlin/Barcelona, Turin 1996, S. 334-338
- Nostiz, Helene von:** Das Familienbild. In: Velhagen & Klasings Monatshefte, 53. Jg., Mai 1939, S. 241-246
- Oellers, Adam C.:** Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Kunst. In: kritische berichte, 6. Jg., Heft 6, 1978, S. 42-54
- Olbrich, Harald:** Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945. Leipzig 1990
- Olbrich, Harald:** Aspekte der Kunst der 1930er Jahre. In: Maria Rüger (Hg.): Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre. Dresden 1990, S. 13-22
- Olbrich, Harald:** Deutsche Bildhauerkunst in der Zeit des Faschismus. In: Anita Beloubek-Hammer: Mensch - Figur- Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Berlin (Ost) 1988, S. 32-38
- Paas, Sigrun/Schmidt, Hans-Werner:** Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933-1945. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 1983, Marburg 1983
- Pehnt, Wolfgang:** Die Dienstbarkeit der Kunst – Zum Verhältnis von Architektur und Plastik in den 1920er Jahren. In: Bushart/Nicolai/Schuster (Hg.): Entmachtung der Kunst - Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920 bis 1960. Berlin 1985, S. 55-60
- Pese, Claus:** »Der Name Schultze-Naumburg ist Programm genug!« Paul Schultze-Naumburg in Weimar. In: Rolf Bothe/Thomas Föhl (Hg.): Aufstieg und Fall der Moderne. Ostfildern-Ruit 1999, S. 386-394
- Peters, Olaf:** Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947. Berlin 1998
- Petropoulos, Jonathan:** Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich. Berlin 1999

- Petsch, Joachim:** Kunst im Dritten Reich. Architektur Plastik Malerei Alltagsästhetik. Köln 1987
- Pini, Udo:** Liebeskult und Liebeskitsch. Zur Erotik im Dritten Reich. Klinkhardt/Biermann 1992
- Piper, Ernst:** Nationalsozialistische Kunstpolitik. Ernst Barlach und die »entartete« Kunst. Eine Dokumentation. München 1987
- Platte, Hans:** Realismus in der Malerei der 20er Jahre. Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg 1968
- Pohl, Dieter:** Die Holocaust-Forschung und Goldhagens Thesen. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Heft 1, 45. Jg., 1997, S. 1-49
- Poley, Stefanie (Hg.):** Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe. Bad Honnef 1991
- Poley, Stephanie:** Deutsche Kunst und entartete Kunst – Das „gesunde Volksempfinden“ im Dritten Reich. In: Siegfried Salzmann (Hg.): Im Namen des Volkes – Das „gesunde Volksempfinden“ als Kunstmaßstab. Duisburg 1979, S. 26ff.
- Pollack, Kristine/Nicolai, Bernd:** Kriegerdenkmale – Denkmäler für den Krieg? In: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Berlin 1983, S. 61-72
- Preiß, Achim:** Die Kunst dem Volke – die Sammlung Adolf Hitlers. In: Rolf Bothe/Thomas Föhl (Hg.): Aufstieg und Fall der Moderne. Ostfildern-Ruit 1999, S. 406-422
- Presler, Gerd:** Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Köln 1992
- Probst, Volker G.:** Bilder vom Tode - Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motivs und seiner profanisierten Varianten. Hamburg 1986
- Pröstler, Viktor:** Die Ursprünge der nationalsozialistischen Kunsttheorie. München 1982
- Rathkolb, Oliver:** Führertreu und gottbegnadet - Künstlereliten im Dritten Reich. Wien 1991
- Rave, Paul Ortwin:** Kunstdiktatur im Dritten Reich. Hamburg 1949
- Rave, Paul Ortwin:** Deutsche Bildnerkunst von Schadow bis zur Gegenwart. Ein Führer zu den Bildwerken der National-Galerie. Berlin 1929
- Read, Herbert:** Geschichte der modernen Plastik. München/Zürich 1966
- Read, Herbert:** Geschichte der modernen Malerei. München/Zürich 1959
- Realismus und Sachlichkeit - Aspekte deutscher Kunst 1919-1933. Hg.: Staatliche Museen zu Berlin/ Nationalgalerie, Berlin 1974
- Reichel, Peter:** Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Frankfurt/Main 1993
- Richard, Lionel:** Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen. München 1982
- Rittich, Werner:** Deutsche Kunst der Gegenwart. Band 2: Malerei und Graphik. Breslau 1943
- Rittich, Werner:** Die Plastik in der »Großen Deutschen Kunstausstellung 1940« im Haus der Deutschen Kunst. In: KiDR, 4. Jg., August/September 1940, S. 268ff.
- Rodens, Franz:** Vom Wesen deutscher Kunst. Berlin 1942
- Roh, Franz:** „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962
- Roh, Franz:** Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München 1958
- Roh, Franz:** Rückblick auf den Magischen Realismus. In: Das Kunstwerk, 6. Jg., Heft 1, 1952, S. 7-10
- Roon, Ger van:** Widerstand im Dritten Reich. Ein Überblick 1998<sup>7</sup>
- Rosenberg, Alfred:** Wege deutscher Kunstpolitik. In: KiDR, 2. Jg., 1/1938, o.S.
- Rosenberg, Alfred:** Revolution in der bildenden Kunst? München 1934
- Rosenberg, Alfred:** Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München 1930
- Roters, Eberhard (Hg.):** Berlin 1910-1933 - Die visuellen Künste. Berlin 1983
- Rüger, Maria (Hg.):** Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre. Dresden 1990
- Sager, Peter:** Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit. Köln 1982<sup>4</sup>
- Salander, Gustav Adolf:** Der ideale Realismus in der Malerei der Gegenwart. Bremen 1925
- Salzmann, Siegfried (Hg.):** Mythos Europa- Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation. Ausst. Kat. Bremen/Bonn, Bremen 1988
- Salzmann, Siegfried (Hg.):** Im Namen des Volkes – Das „gesunde Volksempfinden“ als Kunstmaßstab. Ausst. Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1979
- Sauerlandt, Max:** Die Kunst der letzten 30 Jahre. Eine Vorlesung aus dem Jahre 1933. Hamburg 1948
- Sauerlandt, Max:** Deutsche Bildhauer um 1900 - Von Hildebrand bis Lehmbruck. Königstein/Taunus 1925
- Schäfer, Hans Dieter:** Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. München/Wien 1982
- Schirmbeck, Peter:** Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit. Marburg 1984
- Schmalenbach, Fritz:** Die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Berlin 1973
- Schmalenbach, Fritz:** Kunsthistorische Studien. Bern 1981

- Schmidt, Georg:** Die Malerei in Deutschland. Band I: 1900-1918, Band II: 1918-1955. Königstein/Taunus 1959 bzw. 1960
- Schmidt, Paul Ferdinand:** Geschichte der modernen Malerei. Stuttgart 1952
- Schmidt, Paul Ferdinand:** Frontwechsel in der Kunst. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band 69, Darmstadt 1931/32, S. 153-155
- Schmiechen-Ackermann, Detlef (Hg.):** Anpassung Verweigerung Widerstand. Soziale Milieus, politische Kultur und der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in Deutschland im regionalen Vergleich. Schriften der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Reihe A, Band 3 (Hg.: Peter Steinbach/Johannes Tuchel), Berlin 1997
- Schmied, Wieland:** Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-33. Hannover 1969
- Schneede, Uwe M.:** Die zwanziger Jahre - Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln 1979
- Schneede, Uwe M.:** Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919-1933. Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1971
- Schnell, Ralf (Hg.):** Kunst und Kultur im deutschen Faschismus. Stuttgart 1978
- Scholz, Robert:** Architektur und Bildende Kunst 1933-1945. Preußisch Oldendorf 1977
- Scholz, Robert:** Das Problem der Aktmalerei. In: KiDR, 4. Jg., 10/1940, S. 292-302
- Schorer, Georg:** Deutsche Kunstbetrachtung. München 1939
- Schrade, Hubert:** Die heldische Gestalt in der deutschen Kunst. München 1937
- Schrade, Hubert:** Schicksal und Notwendigkeit der Kunst. Leipzig 1936
- Schrade, Hubert:** Das deutsche Nationaldenkmal. Idee/Geschichte/Aufgabe. München 1934
- Schrieber, Karl-Friedrich:** Die Reichkulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik. Berlin 1934
- Schubert, Dietrich:** Die Kunst Lehmbrucks. Dresden 1990
- Schult, Friedrich:** Ernst Barlach - Das plastische Werk. Hamburg 1960
- Schulz, Gerhard (Hg.):** Weimarer Republik. Eine Nation im Umbruch. Freiburg/Würzburg 1987
- Schulz-Hoffmann, Carla (Hg.):** Mythos Italien - Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland. München 1988
- Schultze-Naumburg, Paul:** Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst. Berlin 1937
- Schultze-Naumburg, Paul:** Kunst aus Blut und Boden. Leipzig 1934
- Schultze-Naumburg, Paul:** Kampf um die Kunst. München 1932
- Schultze-Naumburg, Paul:** Kunst und Rasse. München 1928
- Schurian, Walter:** Kunst und Kitsch im Nationalsozialismus. Eine psychologische Betrachtung. In: Hubert Christian Ehalt (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus. Frankfurt/Main 1996, S. 303-315
- Schuster, Peter-Klaus (Hg.):** Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«. München 1987
- Schwarz, Birgit:** Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum „Führermuseum“. Wien/Köln/Weimar 2004
- Seifert, Adolf:** Volk und Kunst. Reichenberg 1940
- Seuphor, Michel:** Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik. Neuchâtel 1959
- Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1983
- Sluyterman von Langeweyde, Wolf:** Kultur ist Dienst am Leben. Berlin 1940
- Speer, Albert:** Spandauer Tagebücher. Frankfurt/Main/Berlin/Wien 1971
- Staeck, Klaus (Hg.):** Nazi-Kunst ins Museum? Göttingen 1988
- Stapel, Wilhelm:** Welche Landschaftsmaler sind "nordisch"? In: Deutsches Volkstum, 1. Novemberheft, Hamburg 1934, S. 918ff.
- Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Ausst. Kat. Berlinische Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau Berlin. Berlin 1988
- Steinbach, Peter/Tuchel, Johannes (Hg.):** Widerstand in Deutschland. München 1997<sup>2</sup>
- Steingräber, Erich (Hg.):** Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979
- Stölzl, Christoph (Hg.):** Die Zwanziger Jahre in München. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1979
- Tabor, Jan (Hg.):** Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Ausst. Kat. Künstlerhaus Wien 1994, Baden 1994
- Tank, Kurt Lothar:** Deutsche Plastik unserer Zeit. München 1942

- Thamer, Hans-Ulrich:** Von der Monumentalisierung zur Verdrängung der Geschichte. Nationalsozialistische Denkmalspolitik und die Entnazifizierung von Denkmälern nach 1945. In: Winfried Speitkamp (Hg.): Denkmalssturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik. Göttingen 1997, S. 109-137
- Theweleit, Klaus:** Männerphantasien. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte; Band 2: Männerkörper, Zur Psychoanalyse des weißen Terrors, München 1995
- Thomae, Otto:** Die Propaganda-Maschinerie. Berlin 1978
- Thomas, Karin (Hg.):** DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts. Künstler, Stile und Begriffe. Köln 2000
- Thomas, Karin:** Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 1986<sup>7</sup>
- Tietz, Jürgen:** Das Tannenberg-Nationaldenkmal. Architektur · Geschichte · Kontext. Dissertation Technische Universität Berlin, Berlin 1999
- Trier, Eduard:** Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Berlin 1971
- Trier, Eduard:** Figur und Raum - Die Skulptur des XX. Jahrhunderts. Berlin 1960
- Trier, Eduard:** Moderne Plastik - Von Auguste Rodin bis Marino Marini. Berlin 1954
- Tümpel, Christian (Hg.):** Deutsche Bildhauer 1900-1945 – Entartet. Königstein/Taunus 1992
- Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich/Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich. Ausst. Kat. Henry Moore Institute Leeds/Georg-Kolbe-Museum Berlin/Gerhard Marcks-Haus Bremen, 2001-2002, London 2001
- Ueberschär, Gerd R./Vogel, Winfried:** Dienen und Verdienen. Hitlers Geschenke an seine Eliten. Frankfurt/Main 1999
- Utitz, Emil:** Die Überwindung des Expressionismus. Stuttgart 1927
- Vester, Karl-Egon:** Zur Tradition der figurativen Bildhauerei in Deutschland. In: Magdalena Buschart/ Bernd Nicolai/ Wolfgang Schuster (Hg.): Entmachtung der Kunst - Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920 bis 1960. Berlin 1985, S. 114-118
- Vierhuff, Hans Gotthard:** Die Neue Sachlichkeit - Malerei und Fotografie. Köln 1980
- von Beyme, Klaus:** Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik. Frankfurt/Main 1998
- von Buttlar, Herbert:** Antike Plastik und Plastik der Gegenwart. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 15. Band, 1949/50, S. 251-272
- von Lüttichau, Mario-Andreas:** Die Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1929 – Eine Rekonstruktion. In: Stephanie Barron (Hg.): »Entartete Kunst«: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München 1992, S. 45-83
- von Lüttichau, Mario-Andreas:** »Deutsche Kunst« und »Entartete Kunst«: Die Münchner Ausstellungen 1937. In: Peter-Klaus Schuster (Hg.): Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«. München 1987, S. 83ff.
- Wagner, Frank/Linke, Gudrun:** Mächtige Körper – Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur. In: Klaus Behnken/Frank Wagner (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Ausst. Kat. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 63-79
- Walters, Margaret:** Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte. Berlin 1979
- Warnke, Martin (Hg.):** Bildersturm - Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973
- Wedewer, Rolf:** Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Köln 1978
- Weigert, Hans:** Die Kunst am Ende der Neuzeit. Tübingen 1956
- Weigert, Hans:** Die Kunst von heute als Spiegel der Zeit. Leipzig 1934
- Weinland, Martina:** Kriegerdenkmäler in Berlin 1870 - 1930. Dissertation Freie Universität Berlin. Frankfurt/Main 1989
- Welzer, Harald:** Die Bilder der Macht und die Ohnmacht der Bilder. Über Betrachtung und Auslöschung von Erinnerung. In: ders.. Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen 1995, S. 165-194
- Wem gehört die Welt? - Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Hg.: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1977 (4. Auflage)
- Wendland, Winfried:** Kunst und Nation. Ziel und Wege der Kunst im Neuen Deutschland. Berlin 1934
- Wenk, Silke:** Aufstieg und Fall Pygmalions - Anmerkungen zur Aktskulptur im deutschen Faschismus. In: Bildende Kunst, Heft 8, 1989, S. 35-39
- Wenk, Silke:** Hin-weg-sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. In: Klaus Behnken/ Frank Wagner: Erbeutete Sinne. Berlin 1988, S. 17-33
- Wenk, Silke:** Aufgerichtete weibliche Körper. In: Klaus Behnken/Frank Wagner (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin 1987, S. 103-119
- Werner, Bruno E.:** Die Zwanziger Jahre - Von Morgens bis Mitternachts. München 1962
- Werner, Bruno E.:** Die Deutsche Plastik der Gegenwart. Berlin 1940

- Westecker, Wilhelm:** Krieg und Kunst. Das Erlebnis des Weltkrieges und des Großdeutschen Freiheitskrieges. Wien 1944
- Westheim, Paul:** Glossen - Rassebiologische Ästhetik. In: Zeitschrift für frei deutsche Forschung (Libre Recherches Allemandes), 1. Jg., Nr. 2, Paris 1938, S. 113-124
- Wild, Doris:** Moderne Malerei. Ihre Entwicklung seit dem Impressionismus 1880-1950. Zürich 1950
- Wilhelm, Arnold/Eysenck, Hans-Jürgen u.a. (Hg.):** Lexikon der Psychologie. Band 1, Freiburg/Basel/ Wien 1971
- Willet, John:** Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933. München 1981
- Willrich, Wolfgang:** Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. Berlin 1937
- Willrich, Wolfgang:** Schönheit als Formausdruck der Hochwertigkeit. In: Odal - Monatsschrift für Blut und Boden, 3. Jg., Heft 2, 1934/35, S. 132ff.
- Willrich, Wolfgang:** Eine hohe Aufgabe Deutscher Kunst: Die Darstellung des vollwertigen Germanischen Menschen. In: Volk und Rasse IX, München 1934, S. 275-289
- Willrich, Wolfgang:** Wesen und Gestalt des Germanischen Menschen. In: Odal - Monatsschrift für Blut und Boden, 2. Jg., Heft 12, 1933/34, S. 889-903
- Wittrock, Christine:** Weiblichkeitsmythen - Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der 20er Jahre. Frankfurt/Main 1983
- Wolbert, Klaus:** Die Nackten und die Toten des "Dritten Reiches". Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Gießen 1982
- Wulf, Joseph:** Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Gütersloh 1963
- Zeitler, Rudolf:** Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte Band 11, Frankfurt/Berlin 1990
- Zerrull, Ludwig:** Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover 1991
- Zwischen Widerstand und Anpassung - Kunst in Deutschland 1933-1945. Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1978
- Ziegler, Adolf:** Eröffnungsrede der Ausstellung »Entartete Kunst«, abgedr. bei Schuster, 1987, S. 217f.
- Zuschlag, Christoph:** »Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms 1995

## Monographische Literatur

### Arno Breker

- Breker, Arno:** Ich rufe die jungen Künstler zum Dialog auf (1981). In: Volker G. Probst (Hg.): Arno Breker - Schriften. Bonn/Paris/New York 1983, S. 97-102
- Breker, Arno:** Im Strahlungsfeld der Ereignisse. Leben und Wirken eines Künstlers - Porträts, Begegnungen, Schicksale. Preußisch Oldendorf 1972
- Bodenstein, J.F. (Hg.):** Arno Breker. Skulpturen - Aquarelle - Zeichnungen - Lithographien - Radierungen. Bonn 1974
- Bressa, Birgit:** Nach-Leben der Antike: Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekers. (Elektronische Ressource) 2001
- Bushart, Magdalena:** Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung. In: kritische berichte, 17. Jg., Heft 2, 1989, S. 31-50 [oder in: Berthold Hinz (Hg.), 50 Jahre danach. Marburg 1989, S. 35-55]
- Bushart, Magdalena:** Arno Breker (geb. 1900) - Kunstproduzent im Dienst der Macht. In: Skulptur und Macht. Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1983, S. 155-158
- Dammbeck, Lutz:** Zeit der Götter. Der Bildhauer Arno Breker. (Film) 1992
- Egret, Dominique:** Arno Breker - Ein Leben für das Schöne. Tübingen 1996
- Giesler, Hermann:** Symbole des Großdeutschen Reiches. In: Kunst im Dritten Reich, 3. Jg., Folge 9, September 1939, S. 282ff.
- Grasskamp, Walter:** Arno Breker ins Museum? Wider den neuen liberalen Extremismus. In: Kat. Geschichte in Arbeit - Arbeit in Geschichte. Hamburg 1988, S. 21-30
- Hager, Werner:** Der Bildhauer Arno Breker. In: Die Kunst, 54. Jg., Band 79, München 1939, S. 18-26
- Leber, Hermann:** Rodin - Breker - Hrdlicka. Die Entstehung der faschistischen Bildsprache und ihre Überwindung. Hildesheim 1998
- Lohausen, Herman (Hg.):** Der Portraitist - Arno Breker. Düsseldorf 1980

**Probst, Heinz-Jürgen:** Meister der Graphik - Wiederentdeckung des menschlichen Körpers in den Zeichnungen von Arno Breker. In: Die Kunst und Das schöne Heim, 87. Jg., Heft 7, 1975, o.S.

**Probst, Volker G.:** Das Pietà-Motiv bei Arno Breker. Bonn/Paris/New York 1985

**Probst, Volker G.:** Arno Breker - 60 ans de sculpture. Paris 1981

**Probst, Volker G.:** Der Bildhauer Arno Breker. Eine Untersuchung. Bonn, Paris 1978

**Probst, Volker G. (Hg.):** Arno Breker - Schriften. Bonn/Paris/New York 1983

**Probst, Volker G. (Hg.):** Arno Breker - der Prophet des Schönen. Skulpturen 1920 - 1982. München 1982

**Probst, Volker G. (Hg.):** Das Bildnis des Menschen im Werk von Arno Breker. Berlin 1981

**Rittich, Werner:** Arno Breker. Ausst. Kat. Potsdam/Garnisonsmuseum Lustgarten, Potsdam 1944

**Rittich, Werner:** Zu einigen neuen Werken des Bildhauers Arno Breker. In: Kunst im Dritten Reich, 7. Jg., Folge 11, November 1943, S. 236-245

**Rittich, Werner:** Symbole großer Zeit - Zu dem Reliefwerk von Arno Breker. In: Kunst im Dritten Reich, 6. Jg., Folge 1, Januar 1942, S. 3-11

**Rittich, Werner:** Symbole der Zeit - Zu den Werken des Bildhauers Arno Breker. In: Kunst im Dritten Reich, 4. Jg., Folge 4, April 1940, S. 100-113

**Sommer, Johannes:** Arno Breker. Bonn 1942

**Straus-Ernst, Luise:** Der Bildhauer Arno Breker. In: Die Kunst, 44. Jg., Band 59, München 1929, S. 370-376

**Tank, Kurt Lothar:** Von der Vollendung der Form. In: Das innere Reich 10. Jg., 1943/44, S. 440-449

### **Georg Kolbe**

**Bender, Ewald:** Bildhauer Georg Kolbe - Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 31. Band, 1912/13, S. 377-385 (386-388)

**Beloubek-Hammer, Anita:** Das »Problematische« und das »Gelöste«. Georg Kolbe und der Expressionismus. In: Ursel Berger (Hg.): Georg Kolbe 1877-1947. München 1997, S. 71-78

**Berger, Ursel:** Der schreitende, springende, wirbelnde Mensch: Georg Kolbe und der Tanz. Ausst. Kat. Berlin/Neu-Ulm, Berlin 2003

**Berger, Ursel (Hg.):** Georg Kolbe 1877-1947. München 1997

**Berger, Ursel:** Georg Kolbe - Leben und Werk (mit einem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum). Berlin 1994<sup>2</sup>

**Berger, Ursel:** 'Ein verdienter Altmeister' - Die Rolle des Bildhauers Georg Kolbe während der Nazizeit. In: Maria Rüger (Hg.): Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre. Dresden 1990, S. 130-141

**Berger, Ursel:** Der 'Gott des Tanzes' in einem Berliner Bildhaueratelier. Zeichnungen und Plastiken von Georg Kolbe nach dem Modell des russischen Tänzers Vaslav Nijinsky. In: Museumsjournal, Berlin Januar 1990, S. 51 - 54

**Berger, Ursel:** Georg Kolbe - Das plastische Werk. In: Weltkunst, München 15.11.1985, S. 3523 - 3527

**Berger, Ursel:** Georg Kolbe - Zeichnungen. Berlin 1980

**Beucker, Ivo (Einleitung):** Georg Kolbe. Auf Wegen der Kunst. Schriften, Skizzen, Plastiken. Berlin 1949

**Beuthien, Tanja:** Georg Kolbe und die Suche nach dem ‚Ausdruck des Lebens‘. In: Ursel Berger (Hg.): Ausdrucksplastik – Bildhauerei im 20. Jahrhundert. Berlin 2002, S. 11-20

**Bier, Justus:** Die Kunst Georg Kolbes. In: Der Kunstwart, 40. Jg./2. Hälfte, April 1927 – September 1927, S. 116-122

**Binding, Rudolf G.:** Hinweis auf die menschliche Gestalt - Mit einigen Abbildungen von Werken Georg Kolbes. In: Das Innere Reich, II. Halbjahresband d. 3. Jg., Oktober 1936, S. 801-804

**Binding, Rudolf G.:** Vom Leben der Plastik. Berlin 1933

**Brieger-Wasservogel, Lothar:** Bildhauer Georg Kolbe - Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXVII, 1910/11, S. 207-210

**Gabler, Josephine:** Georg Kolbe in der NS-Zeit. In: Ursel Berger (Hg.): Georg Kolbe 1877-1947. München 1997, S. 87-95

**Gorka-Reimus, Gudrun:** »Ich hatte mir vorgenommen, um jeden Preis ein Maler zu werden«. Kolbes Frühwerk als Maler und Zeichner. In: Ursel Berger (Hg.): Georg Kolbe. München 1997, S. 13-23

**Grafly, Dorothy:** Lederer and Kolbe. In: The American Magazine of Art, New York, März 1933, S. 115-126



- Hartog, Arie:** Äußere Anmut oder innere Schönheit? Der erfolgreichste deutsche Bildhauer und seine Kritiker 1920-1934. In: Ursel Berger (Hg.): Georg Kolbe 1877-1947. München 1997, S. 78-86
- Heise, Carl Georg:** Georg Kolbe. In: Art in America, New York (u.a.) April 1927, S. 136-139
- Heise, Carl Georg:** Georg Kolbe. In: Das Kunstblatt, 11. Jg., 1927, S. 383-387 (-392)
- Heller, Reinhold:** Georg Kolbe: A Revaluation. In: Apollo, London [u.a.] Januar 1974, S. 50-55
- Hellwag, Fritz:** Zu Georg Kolbes neuen Werken. In: Die Kunst, 73. Band/I. Teil, 37. Jg., München 1936, S. 199-207
- Hentzen, Alfred:** Georg Kolbe - Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 66. Band, 1930, S. 360-363 (364-372)
- Jansen, Elmar:** »Das bedrängende Schweigen der Leiber« Antrittsbesuche im Reich Georg Kolbes. In: Ursel Berger (Hg.): Ausdrucksplastik – Bildhauerei im 20. Jahrhundert. Berlin 2002, S. 21-33
- Kolbe, Georg:** Begleit - Wort. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 53. Band, 1923/24, S. 194-198 (199-202)
- Kolbe, Georg / Tiesenhausen, Maria von:** Georg Kolbe - zum Gedächtnis. Berlin 1972
- Mayer, Anton:** Georg Kolbe. In: Die Horen, Berlin 1925/26, S. 381-395
- Neckenig, Franz Josef:** Der Bildhauer Georg Kolbe (1877-1947). Stilphasen und ihre Voraussetzungen. Berlin 1972
- Pinder, Wilhelm:** Georg Kolbe - Werke der letzten Jahre. Berlin 1937
- Plietzsch, E.:** Georg Kolbe. In: Die Kunst, 31. Band/I. Teil, 30. Jg., München 1915, S. 461-473
- Rittich, Werner:** Das Werk Georg Kolbes - Zum 65. Geburtstag des Künstlers. In: Kunst im Dritten Reich, 6. Jg., Folge 2, Februar 1942, S. 32-41
- Rudloff, Martina:** Georg Kolbe (1877 - 1947). Gerhard-Marcks-Stiftung, Heft 3, Bremen 1979
- Tiesenhausen, Maria von:** Georg Kolbe - Briefe und Aufzeichnungen. Tübingen 1987
- S. O.:** Georg Kolbe - Berlin. Zur Marburger Mappe über das Werk des Künstlers. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 69. Band, 1931/32, S. 276-282 (283-288)
- Scheffler, Karl:** Georg Kolbe - Zur Ausstellung in der Galerie Flechtheim. In: Kunst und Künstler, Jg. XXVIII, Berlin 1930, S. 298-302
- Scheffler, Karl:** Georg Kolbe. In: Kunst und Künstler, Jg. XX, Berlin 1922, S. 61-68
- Schmitt, H.:** Georg Kolbe. In: Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge 15. Jg., Leipzig 1904, S. 72-82
- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf:** Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal. In: Festschrift für Josef Müller-Blattau zum 70. Geburtstag. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Band 1), Kassel 1966, S. 242-278
- Stockfisch, Werner:** Ordnung gegen Chaos. Zum Menschenbild Georg Kolbes. Dissertation Humboldt Universität Berlin, Berlin (Ost) 1984
- Stockfisch, Werner:** Figuren des Schmerzes - Zum Spätwerk Georg Kolbes. In: Bildende Kunst, Heft 8, 1982, S. 396-399
- Valentiner, Wilhelm R.:** G.K. Plastik und Zeichnung. München 1922
- von Alten, Georg:** Georg Kolbe. In: Die Kunst, 45. Band/I. Teil, 37. Jg., München 1922, S. 211-221
- Waldmann, Emil:** Georg Kolbe. In: Kunst und Künstler, Jg. XV, Berlin 1917, S. 3-18
- Wolfradt, Willi:** Georg Kolbe. In: Velhagen & Klasings Monatshefte Oktober 1932, S. 146-153
- Wolters, Alfred:** G. Kolbes Beethovendenkmal. Frankfurt/Main 1951

### ***Fritz Klimsch***

- Anonym: Künstler schaffen für das Dritte Reich - Der Bildhauer Professor Fritz Klimsch. In: Kunst im Dritten Reich, 3. Jg., Folge 6, Juni 1939, S. 188-191
- Bode, Wilhelm von:** Fritz Klimsch. Eine Auswahl seiner Werke. Freiburg/Br. 1924
- Braun, Hermann:** Fritz Klimsch - eine Dokumentation. Köln 1991
- Braun, Hermann:** Fritz Klimsch - Werke. Ausst. Kat. Hannover 1980
- Delpy, Egbert:** Fritz Klimsch. Berlin 1942
- Hansen, Gesa:** Fritz Klimsch. Dissertation Kiel, Kiel 1994
- Horn, Walter:** Schönheit als Lebensgefühl unserer Zeit - Ein Atelierbesuch bei Professor Fritz Klimsch. In: Zucht und Sitte, 1. Folge, Berlin 1941, S. 91-94
- Klimsch, Fritz:** Erinnerungen und Gedanken eines Bildhauers. Berlin 1952
- Klimsch, Uli:** Fritz Klimsch. Freie Schöpfungen. Berlin 1949

- Klimsch, Ulli:** Fritz Klimsch - Zur Kollektivausstellung des Künstlers in Berlin. In: Kunst im Dritten Reich, 2. Jg., Folge 3, März 1938, o.S.
- Einholtz, Sibylle:** Fritz Klimsch. In: Peter Bloch/dies./Von Simson (Hg.): Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Berlin 1990, S. 148-154
- Manggold, Walter:** Fritz Klimsch. In: Die Kunst, 81. Band/I. Teil, 41. Jg., München 1940, S. 108-115
- Rittich, Werner:** Klimsch - Das Meisterwerk. Berlin 1941
- Rittich, Werner:** Neue Werke von Fritz Klimsch. In: Die Kunst im Deutschen Reich, 5. Jg., Folge 10, Oktober 1941, S. 29ff
- Rittich, Werner:** Fritz Klimsch - Zum 70. Geburtstag des Künstlers. In: Kunst im Dritten Reich, 4. Jg., Folge 2, Februar 1940, S. 54-61
- Rittich, Werner:** Zur Situation unserer Plastik - Zur Ausstellung »Deutsche Plastik der Gegenwart« in Warschau. In: Die Kunst im Deutschen Reich, 2. Jg., Folge 4, April 1938, S. 102ff.
- Scholz, Robert:** Erneuerung klassischer Plastik - Klimsch und seine zeitlosen Gestalten. In: Klüter-Blätter, März 1980, S. 5-7
- Scholz, Robert:** Fritz Klimsch - Zum 70. Geburtstag des Künstlers. In: Nationalsozialistische Monatshefte, Februar 1940, S. 108f.

### **Werner Peiner**

- Brües, Otto:** Der Maler Werner Peiner. In: Deutsche Grenzlande – Monatshefte für Volk und Heimat, 11. Jg., Heft 7, Berlin 1932, S. 208-212
- Dick, Volker:** „Stille Insel im schäumenden Meer“. Der NS-Maler Werner Peiner findet Zuflucht im oberbergischen Gimborn. In: Romerike Berge – Zeitschrift für das Bergische Land, Band 53/ Heft 3, 2003, S. 20-29
- Dreyer, Ernst Adolf:** Werner Peiner. Vom geistigen Gesetz deutscher Kunst. Hamburg 1936
- Dreyer, Ernst Adolf:** Der Maler Werner Peiner. In: Die Kunst 37. Jg., 73. Bd./1. Teil, 1936, S. 223-224
- Dreyer, Ernst Adolf:** Werner Peiner. In: Das Innere Reich München 1934-35, II. Halbjahresband, S. 1565-1567
- Gertz, Ulrich:** Arbeit an der Erde. Zu den Bildern von Werner Peiner. In: Die Völkische Kunst, 1. Jg., Berlin 1935, S. 51-55
- Hellwag, Fritz:** Werner Peiner und Paraskewe Bereskine. In: Die Kunst 39. Jg., 77. Bd/1. Teil, München 1938, S. 270-275
- Herzog, Friedrich W.:** Werner Peiner – Paraskewe Bereskine. Zur Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin. In: Rheinische Blätter, 15. Jg., Heft 4, Koblenz 1938, S. 226- 231
- Hesse, Anja:** Malerei des Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner (1897-1984). Dissertation Braunschweig 1993, Hildesheim/Zürich/New York 1995
- M., W.:** Der Maler Werner Peiner. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 63. Band, 1928/29, S. 100-105
- Peiner, Werner:** Das Gesicht Ostafrikas. Eine Reise in 300 Bildern. Frankfurt/Main 1937
- Scholz, Robert:** Wegbereiter eines neuen malerischen Stils - Zu den Gemälden von Werner Peiner und Paraskewe Bereskine. In: Kunst im Dritten Reich 2. Jg., Folge 4, April 1938
- Sommer, Johannes:** Werner Peiner. Bonn 1940
- Sommer, Johannes:** Marksteine deutscher Geschichte - Zu Werner Peiners Entwürfen der Bildteppiche für die Marmorgalerie der Neuen Reichskanzlei. In: Kunst im Dritten Reich 4. Jg., Folge 4, April 1940, S. 114-121
- Strauss-Ernst, Luise:** Der Maler Werner Peiner. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 32. Band, Darmstadt 1928, S. 101-105

## **Franz Radziwill**

- Adelsbach, Karin/Peukert, Claus:** Franz Radziwill – Biographie für die Zeiten 1895-1929 und 1946-1983. In: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze (Hg.): Franz Radziwill 1895-1983. Köln 1995, S. 47-54/60-66
- Artinger, Kai:** Franz Radziwill: »Grab im Niemandsland«. Ein Beitrag zum Gefallenenkult im »Dritten Reich«. Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums, 8. Jg., Heft 22, Berlin 1998
- Chmielewski, Iko:** Übermalungen in den Werken Franz Radziwills. In: Knut Soiné: Franz Radziwill - Bilder der Seefahrt. Bremen 1992, S. 41-46
- Ertel, K.F.:** Die Sonne, dunkel wie das Innere des Menschen. Franz Radziwill wird 70 Jahre alt. In: Die Kunst und das schöne Heim, Heft 5, 63. Jg., München Februar 1965, S.189-192
- Firmenich, Andrea:** »...und ich bin ein Mensch auf Wegen...« Anmerkungen zum Frühwerk Franz Radziwills von 1915 bis 1923. In: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze: Franz Radziwill. Köln 1995, S. 8-17
- Firmenich, Andrea/Schulze, Rainer W. (Hg.):** Franz Radziwill 1895-1983. Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1995
- Gerster, Ulrich:** Zwischen Avantgarde und Rückwendung. Die Malerei Franz Radziwills von 1933 bis 1945. In: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze (Hg.): Franz Radziwill 1895-1983. Köln 1995, S. 30-38
- Küster, Bernd:** Franz Radziwill. Oldenburg 1981
- Linfert, Curt:** Landschaftszauber mit Neuer Sachlichkeit - Zu den Bildern von Franz Radziwill. In: Die Kunst, 61. Band/I. Teil, 31. Jg., 1930, S. 66-71
- Maaß-Radziwill, Hans Heinrich:** Franz Radziwill im „Dritten Reich“. Der andere Widerstand. Band I, Bremen 1995
- März, Roland:** Franz Radziwill - ein visionärer Realist. Ahnung und Gegenwart in der Weimarer Republik von 1923 bis 1933. In: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze: Franz Radziwill. Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1995, S. 17-30
- März, Roland:** Franz Radziwill. Berlin 1975
- März, Roland:** Franz Radziwill und Caspar David Friedrich. Ein Dialog in Romantischer Ikonographie. In: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte Band 15, Berlin (Ost) 1973, S. 151-155
- Meinhof, Werner:** Franz Radziwill. In: Niedersachsen, 36. Jg., April 1931, S. 149-155
- Meinhof, Werner:** Franz Radziwill. In: Museum der Gegenwart, 3. Jg., Heft 2, Berlin 1932/33, S. 67-72
- Nobis, Beate:** Klingender Zapfenstreich. Auf dem Schlachtfeld deutschen Geistes: Franz Radziwill. In: Hinrich Bergmeier/Günter Katzenberger (Hg.): Kulturaustreibung. Hannover 1993, S. 106-108
- Pieper, Paul:** Franz Radziwill - Die Unwirklichkeit des Wirklichen. In: Die Kunst und Das schöne Heim, 81. Jg., Heft 4, 1969, S. 179-182
- Presler, Gerd (Hg.):** Franz Radziwill. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. 1913-73
- Radziwill, Anna Inge:** Leben mit Franz Radziwill. Tagebuchauszüge 1974/75. In: Gezeiten, Heft 4, Oldenburg 1984, S. 60-66
- Radziwill, Konstanze:** Jadebusen. Kindheit vor 30 Jahren. In: Gezeiten, Heft 4, Oldenburg 1984, S. 36-44
- Radziwill, Konstanze und Maaß-Radziwill, Hans Heinrich (Hg.):** Franz Radziwill – Raum und Haus. Ausst. Kat. zur Eröffnung des Franz Radziwill Hauses in Dangast. Bramsche 1987
- Reents, Christine:** Apokalyptische Warnungen des Malers Franz Radziwill (1895-1983). In: Religion heute, 6/Juni 1991, S. 138-143
- Reinhardt, Brigitte:** »Das größte Wunder ist die Wirklichkeit.« Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg von 1945 bis 1972. In: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze (Hg.): Franz Radziwill. Köln 1995, S. 38-45
- Schacht, Roland:** Franz Radziwill. In: Jahrbuch der jungen Kunst, Leipzig 1922, S. 170-173
- Schilling, Jürgen:** Der Magier des Lichts - Ohne Ostfriesland wäre er nichts. Über das Leben und die Bilder des Franz Radziwill. In: Merian - Ostfriesland, Heft 4/41, 1988, S. 112-125
- Schomer, Wulf:** "Mit der Technik den Himmel vernagelt" - Reflexionen über ein Werk Franz Radziwills. In: Oldenburger Profile (Vechtaer Universitätsschriften Band 6), Hg.: Joachim Kuropka, Cloppenburg 1989, S. 183-207
- Schulze, Rainer W.:** Magische und symbolistische Landschaftsdarstellungen von Franz Radziwill. In: Die Kunst und Das schöne Heim, 92. Jg., Heft 2, 1980, S. 78-82
- Schulze, Rainer W.:** Der Maler Franz Radziwill. In: Die Kunst und Das schöne Heim, 87. Jg., Heft 3, 1975, S. 153-156

- Seeba, Wilfried:** Franz Radziwill - Mythos Technik. Ausst. Kat. Wilhelmshaven/Dangast/Bremen u.a., Oldenburg 2000
- Soiné, Knut:** Franz Radziwill. Bilder der Seefahrt. Bremen 1992
- van Dyke, James A.:** Franz Radziwill im Kampf um die Kunst. In: Eugen Blume/Dieter Scholz (Hg.): Überbrückt. Köln 1999, S. 179-191
- van Dyke, James A.:** Radziwill Biographie für die Zeit 1930-1945. In: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze: Franz Radziwill. Köln 1995, S. 54-60
- van Dyke, James A.:** Von "Revolution" zu "Dämonen" - Franz Radziwill im Dritten Reich (Exkurs). In: Konzentrationslager Oranienburg, (Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätte Nr. 3), Hg.: Günter Morsch, Oranienburg 1994, S. 40-46
- von Löhneysen, Wolfgang:** Franz Radziwill. In: Die Kunst und Das schöne Heim, 55. Jg., Heft 4, München 1957, S. 128-131
- Wellmann, Bernd:** "Und an den Küsten - liest man - steigt die Flut." In: Gezeiten, Heft 4, Oldenburg 1984, S. 45-49
- Wietek, Gerhard:** Franz Radziwill und Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft. Oldenburg 1990
- Winter, Peter:** Heimat mit Fremdkörpern - Über den Maler Franz Radziwill. In: Westermann Monatshefte, Juli 7/1975, S. 20-32

